

LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA MUSICAL EN COLOMBIA (II)

p o r

Andrés Pardo Tovar

Especial para la "REVISTA MUSICAL CHILENA"

Si por cultura musical se entiende una disciplina tecnificada que modela un ambiente, necesario es confesar que los esfuerzos realizados en Colombia por el fundador de la Academia Nacional de Música, y por sus colaboradores, se vieron interrumpidos desde comienzos del presente siglo por diversos factores. Fue el primero la última de nuestras guerras civiles, que duró tres años y arruinó al país. El segundo, un salto atrás, que detuvo lamentablemente el proceso evolutivo de la naciente cultura musical colombiana. Y el tercero, un estado de cosas, una situación de hecho que se prolongó durante un cuarto de siglo (1910 a 1935), haciendo inoperante la labor que de suyo correspondía realizar al Conservatorio Nacional de Música.

Un salto atrás

Al terminarse la "Guerra de los Mil Días", que interrumpió las tareas de la Academia Nacional de Música, fue encargado de la dirección del instituto el eminente pianista Honorio Alarcón (1859-1920). Alarcón había cursado estudios en el Conservatorio de París, donde obtuvo su ingreso por concurso, y los perfeccionó en el de Leipzig con Reinecke y Jadassohn, recibiendo con máximos honores el grado de concertista. Alarcón implantó en la Academia una metodología más moderna que la que había imperado en la época del señor Price y viajó luego a Europa con propósitos de estudio y observación. En su ausencia, fue llamado a reemplazarlo el fundador del instituto.

Aquello de que el hombre mata lo que más ama tuvo entonces confirmación: el señor Price retornó a la antigua organización, que de suyo resultaba ya deficiente y anticuada, lo que suscitó muy explicables protestas. Corría el año de 1910, y en vísperas de la celebración del primer centenario de la Independencia, el fundador de la Academia fue reemplazado por Guillermo Uribe Holguín, quien acababa de regresar de

Europa, donde había estudiado violín y cursado materias superiores primero en Bélgica y luego en la Schola Cantorum de París. El nuevo director sustituyó el nombre del benemérito instituto por el de "Conservatorio Nacional de Música" y fundó la "Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio", que perduró 25 años (1910-1935).

Una situación de hecho y un planteamiento fecundo.

Para enjuiciar la labor del Conservatorio Nacional de Música en su primera etapa, o sea, el ya mencionado lapso de 25 años, conviene retrotraernos al de 1932, en que vio la luz en Bogotá el opúsculo intitulado "Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia", escrito por el maestro Antonio María Valencia.

Valencia (1904-1952) había nacido en Cali (Departamento del Valle). Su primer maestro de música fue su propio padre, el meritorio chelista y pedagogo bogotano Julio Valencia; estudió luego con Honorio Alarcón, y de 1923 a 1929 cursó estudios superiores de piano y composición, hasta coronarlos con los respectivos grados, en la Schola Cantorum de París, donde fue alumno de Vincent D'Indy, Paul Le Flem, Paul Braud, Gabriel Pierné, Manuel de Falla y otros maestros. A su regreso a Colombia, fue nombrado Inspector General de Estudios del Conservatorio Nacional, cargo que renunció en breve. Con pleno conocimiento de causa, por consiguiente, pudo enjuiciar la labor de este plantel oficial, remontándose también a planteamientos constructivos de carácter general, que hoy todavía tienen plena vigencia.

En un breve preámbulo declaraba Valencia: "El Conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad. En consecuencia, todo colombiano que se dedique al estudio de las bellas artes debe preocuparse por la excelencia de los frutos que dé nuestra primera escuela oficial de música . . . Dos fines me propongo al presentar este breve estudio a la alta consideración del Gobierno de Colombia y de mis conciudadanos: exponer las causas que han retardado la realización del objetivo que debe perseguir una verdadera escuela nacional de música e indicar, con todo acatamiento, los medios que a mi juicio pueden facilitar el logro de tan significativa empresa . . ."

Enunciaba luego las causas que determinaban la pobreza de la vida musical colombiana, enumerándolas así: "*Primera*. La deficiente instrucción técnica que ha impartido el Conservatorio; *Segunda*. La carencia

de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical; *Tercera*. La falta de difusión metódica de la buena música en el público, y *Cuarta*. La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano."

Pasaba luego a enunciar los fines primordiales "que debe perseguir una escuela nacional de música" y que, a su juicio, son los siguientes: "*Primero*. La enseñanza técnica y estética del arte musical; *Segundo*. La creación de un verdadero centro de investigación, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional; *Tercero*. La educación lógica, racional; de un pueblo que apenas inicia su formación artística, y *Cuarto*. El mejoramiento social y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada."

El hondo conocimiento que tenía de la materia, y la perspicacia estética e incluso sociológica del autor del opúsculo en referencia, brillan en esas leves páginas, a las que todavía puede recurrirse en busca de soluciones básicas para los problemas de la cultura musical colombiana. No siendo del caso examinar aquí todas las tesis del autor —constructivas y prácticas en su totalidad—, concretémonos a citar lo que opinaba Valencia respecto a la labor del Conservatorio, por lo que dice a la capacitación de futuros compositores: "El Conservatorio Nacional, en más de veinte años de vida, no ha ejecutado todavía, en ninguno de sus conciertos ni en sus rarísimas audiciones públicas y privadas, la primera página musical escrita por uno de sus alumnos. Sería absurdo argüir que tal espacio de tiempo es insuficiente para la formación de un compositor en el sentido técnico de la palabra. Y digo en el sentido técnico, porque no se trata de pedir al Conservatorio la producción de creadores geniales (a éstos no los producen las escuelas de música); se trata solamente de exigir tareas o ensayos de composición musical que, con cierto pulimento, puedan afrontar airoso la audición pública..."

La formación humanística de Valencia lo llevaba a una posición ecléctica respecto a la orientación estilística del futuro compositor: "El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más ampliamente sus dotes naturales." Eclecticismo atemperado por una tendencia nacionalista, oportuna y legítima en su época: "El arte colombiano, para formar su estilo propio, necesita asimilar todas las tendencias... El estudio de los cantos y ritmos populares de Colombia, que pueden ser genuinamente autóctonos o importados, pero que al fin y al cabo son del pueblo, ha de preocupar hondamente a los artistas encargados de nuestra educación musical..."

Pero es en los capítulos III ("La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística") y IV ("El mejoramiento moral y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada"), donde Valencia trascendió más y penetró mejor en la entraña de la problemática social de la música en Colombia. Como lo demuestra la simple enumeración de los puntos de que trató en esos capítulos: a) La transformación del Conservatorio en auténtico "hogar de arte"; b) La estructuración moral y profesional del alumnado sobre la base del compañerismo, de la propia confianza y de una genuina modestia; c) La elevación del nivel social y económico del músico colombiano, considerado como "factor social de orden estético"; d) La federación y gremialización de los músicos profesionales; e) La divulgación nacionalista de las obras de autores colombianos, tanto por las agrupaciones sinfónicas y corales como por las bandas de música; f) La alternabilidad en la dirección de los conciertos sinfónicos ("un director nuevo —escribía— provoca curiosidad e interés en el público, aviva su entusiasmo y, por lo tanto, contribuye a la intensificación de la atmósfera que necesitamos"); g) La formación de directores de orquesta, y h) El porvenir del arte musical colombiano.

Un año después de la publicación del opúsculo que venimos comentando, fundó Valencia el Conservatorio de Cali, implantando en él un pensum actualizado y constructivo, en el que se daba importancia primordial a los estudios técnicos de gramática musical (teoría-solfeggio) y a las materias que contribuyen a capacitar artistas integrales y cultos, que no tan sólo simples ejecutantes: canto gregoriano, historia de la música, estética general, metodología musical, etc. En breves años, Valencia consiguió formar en la capital vallecaucana un grupo de excelentes concertistas de piano, pedagogos especializados e incluso compositores, confirmando así la excelencia de su ideología musical y su extraordinaria capacidad pedagógica.

Un nuevo horizonte.

Desde 1910 hasta 1935, la vida musical colombiana había girado en torno de una sola institución —el Conservatorio Nacional de Música— y de su director. Un proceso lógico de superación hizo crisis en el último año citado, en que tanto el Conservatorio como la Escuela Nacional de Bellas Artes pasaron a ser dependencias de la recién creada Dirección Nacional de Bellas Artes, cuyo primer titular fue don Gustavo Santos.

En la vida musical colombiana surgían entonces nuevas realidades,

que ya no podían desconocerse ni menospreciarse: así la labor docente de Antonio María Valencia, en Cali; las obras sinfónicas de José Rozo Contreras, estrenadas por la Sinfónica de Viena, y las de Jesús Bermúdez Silva, presentadas por la Orquesta Nacional de España, en Madrid; la aparición de Guillermo Espinosa, director de orquesta formado en Europa; la fundación del Conservatorio de Ibagué por Alberto Castilla, y la creación de diversas escuelas regionales de música por obra del benemérito educador, organista y compositor Daniel Zamudio.

Así las cosas, y dentro de un ambiente de expectación, adviene el año de 1936, que se inició en la vida cultural del país con la reunión del Primer Congreso Musical, en la ciudad de Ibagué, y en que ocurren dos hechos promisorios y fundamentales: el nombramiento del maestro Valencia para la dirección del Conservatorio de Música, que acababa de ser incorporado a la Universidad Nacional, y la fundación de la "Orquesta Sinfónica Nacional", por Guillermo Espinosa.

El Congreso Musical de Ibagué.

En esta asamblea, reunida en enero de 1936, se dieron cita los principales representantes de la cultura musical colombiana, se leyeron estudios de positivo interés y se estudiaron metódicamente los problemas artísticos del país. Especial trascendencia revisten, entre los trabajos presentados allí, el informe del maestro Valencia ("*Contribución al estudio de la pedagogía musical en Colombia*") y el estudio intitulado "*El folklore musical en Colombia*", de Daniel Zamudio. En el primero, Valencia disertó breve, pero substanciosamente sobre los siguientes puntos: a) Situación actual de la música en Colombia; b) Fines que debe perseguir la educación musical; c) La educación musical en la escuela primaria; d) La educación musical en los colegios de segunda enseñanza, en las escuelas normales y en la Universidad; e) La educación del gusto artístico popular; f) La educación musical profesional, y g) Protección a la música y al músico colombiano. En su estudio, magistral por su enfoque técnico, Zamudio articuló armoniosamente una larga serie de aciertos analíticos, agudas observaciones y afortunados atisbos estéticos y sociológicos.

Otra intervención destacada, en dicho Congreso, fue la del maestro José Rozo Contreras, director de la Banda Nacional de Bogotá, entidad por él reorganizada en el año de 1933, con base en la técnica de la moderna escuela de banda, creada por el maestro Alessandro Vessella, de quien había sido discípulo en Roma. La Banda Nacional de Bogotá, en efecto,

venía cumpliendo una utilísima y trascendental labor de divulgación popular de la música seria, presentada en excelentes transcripciones.

La labor de Valencia en el Conservatorio Nacional.

No llegó Valencia al Conservatorio Nacional en ánimo de obstinado "reformista". Hombre de cultura, sabía que hacer tabla rasa de anteriores experiencias y realizaciones es tarea esencialmente infecunda, porque las soluciones de continuidad destruyen cualquier proceso evolutivo, que a fuer de tal es orgánico y constituye la base misma de una cultura ambiental, que ante todo supone tradición ininterrumpida, pero siempre en trance de rectificación y enriquecimiento. En cambio, llenó lamentables vacíos, remedió injusticias, trató de rectificar inveterados prejuicios y elaboró un plan de estudios integral, coherente y constructivo, que abarcaba todos los grados de la enseñanza musical, desde el infantil hasta el de especialización profesional: el mismo que, más adelante, hizo adoptar en el Conservatorio por él fundado en la ciudad de Cali.

Cabría anotar que, antes de la llegada del maestro Valencia a la rectoría del Conservatorio Nacional, el programa de estudios de este plantel no incluía las prácticas de canto coral, ni la historia de la música, ni las lenguas vivas, ni la metodología musical en ninguno de sus grados y especialidades. Tampoco existían clases de música de cámara, ni de piano complementario propiamente dicho, ni mucho menos las de formas musicales, composición, instrumentación y dirección. Y esto último, entre otras razones, porque en veinticinco años de existencia, ningún alumno del Conservatorio había podido superar el grado intermedio de armonía y contrapunto.

Con la presencia del maestro Valencia en la dirección del Conservatorio Nacional se transformó el ambiente del plantel y la mayoría del profesorado, superándose inclusive, comenzó a realizar una labor orgánicamente articulada y supervigilada, que hubiera podido ser fecunda en resultados de no haber sido tan fugaz la gestión directiva del ilustre pianista y compositor, como que se redujo a 18 meses de labores, al cabo de los cuales renunció para consagrarse por completo al instituto por él fundado en su ciudad natal.

Tras del maestro Valencia y con una sola excepción —el corto período en que dirigió el Conservatorio don Gustavo Escobar Larrazábal, pedagogo y armonista noble—, desfilaron por ese cargo numerosas figuras de segundo y tercer orden. De donde la inevitable decadencia del Instituto y la pérdida casi total de su prestigio. El Conservatorio Nacional

retornó, al menos en algunas zonas de su actividad propia, a un cierto nivel de eficiencia y de seriedad técnica, cuando el gobierno contrató los servicios del compositor y pedagogo Carlo Jachino para regentar el plantel (1953-1957), que actualmente es orientado constructivamente por Fabio González Zuleta, joven compositor, sobre cuya obra tendremos ocasión de volver.

La "Orquesta Sinfónica Nacional".

Desaparecida la "Sociedad de Conciertos del Conservatorio", se organizó, en 1936, la "Orquesta Sinfónica Nacional", cuyo fundador y primer director fue el músico cartagenero Guillermo Espinosa, hoy director de la División de Música de la Unión Panamericana. La nueva corporación recibió una estructura de tipo semiautónomo y fue gobernada por una Junta Directiva integrada así: el Director Nacional de Bellas Artes, un socio fundador, un representante de los profesores de la orquesta, el director de la misma, el del Conservatorio Nacional y un socio benefactor.

Al frente de la "Orquesta Sinfónica Nacional", el maestro Espinosa adelantó una labor constructiva y dinámica. Con un promedio de cuatro ensayos semanales, presentó por espacio de diez años dos distintas series de conciertos en cada temporada: de abono, con solistas y directores invitados, y extraordinarios, que comprendían conciertos infantiles y populares. Bajo la rectoría de Espinosa, la Sinfónica Nacional actuó en Bogotá, en Barranquilla, en Cartagena y en Medellín y presentó a varios directores invitados: así, los colombianos José Rozo Contreras, Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín, el chileno Armando Carvajal, el brasileño Oscar Lorenzo Fernández, el norteamericano Nicolás Slonimsky, el mexicano José Vásquez Rocabrana y algunos más.

En la nómina de solistas colombianos de la "Orquesta Sinfónica Nacional" figuraron, entre otros, el tenor Luis Macía, y los pianistas Antonio María Valencia, Antonio Varela Pérez, Tatjana Gontscharowa y Lucía Pérez. Y entre los extranjeros, los pianistas Claudio Arrau, A. Borovsky, J. M. Sanromá y G. Sandor; los violinistas Alfredo de Saint-Maló, Mischa Elman y H. Szeryng; el barítono Lauritz Melchior; el guitarrista Andrés Segovia y el arpista Nicanor Zabaleta.

A raíz del Tercer Festival de Cartagena (1947), el maestro Espinosa renunció a su cargo de director titular de la "Orquesta Sinfónica Nacional". Para reemplazarlo, se designó a Jaime León, joven músico colombiano que había estudiado en la Julliard School de Nueva York. Inexper-to todavía, el nuevo director realizó, sin embargo, una labor honorable

y se retiró del cargo, en el que le substituyó el profesor Gerardo Rothstein, quien dirigió con variada fortuna la institución hasta el año de 1952, en que fue creada la actual "Orquesta Sinfónica de Colombia" y designado titular de ella el maestro estoniano Olav Roots. Pero esto ya pertenece a la historia contemporánea de la música en Colombia.

Otros signos de renovación y actualización.

En 1936, el gobierno nacional, por indicación de Guillermo Espinosa, contrató los servicios de tres notables profesores alemanes para que prestaran sus servicios tanto en la "Orquesta Sinfónica Nacional" como en el Conservatorio de Bogotá: el violinista H. Froelich; el violista G. Rothstein y el chelista E. Wallemberg, quienes, con el violinista colombiano Efraín Suárez organizaron el primer cuarteto de cuerdas estable que tuvo el país (1937).

La labor artística y pedagógica de estos profesores fue abundante en resultados. Fue así como la tradición por ellos iniciada culmina en el año de 1952 con la excelente labor del Cuarteto de Cuerdas "Bogotá" (Cuarteto de la Radiodifusora Nacional de Colombia): en dicho año, efectivamente, y coincidiendo muy significativamente con la fundación de la "Orquesta Sinfónica de Colombia", el mencionado conjunto pudo presentar en la Sala de Honor de la Biblioteca Nacional, de Bogotá, el ciclo completo de los cuartetos de Beethoven, en impecables versiones. A esta fecha, la más significativa en la historia de la interpretación musical en Colombia, vinculan sus nombres los componentes del ya citado Cuarteto de Cuerdas "Bogotá": H. Aumere y Jaime Guillén, violines; G. Hernández, viola, y J. Aldrich, violonchelo.

Más reciente es la creación de la Sociedad Colombiana de Música de Cámara, fundada en 1956 por Jaime Guillén Martínez y Frank Preuss, concertino este último de la Sinfónica de Colombia. La Orquesta de Cuerdas de esa corporación, a partir del año ya citado, viene presentando conciertos quincenales televisados y ha conseguido un alto nivel de disciplina técnica e interpretativa. En su repertorio figuran obras de los maestros alemanes e italianos del barroco, principalmente. En el curso de 1958, además, estrenó en Colombia dos obras de compositores sudamericanos: el *Concierto para trompeta y orquesta de cámara*, de Pablo Garrido, y la *Fuga romántica*, de Juan Bautista Plaza.

A partir del año de 1934, la Coral "Palestrina" del Conservatorio de Cali —que fue en su género el primer conjunto colombiano estable—, realizó numerosas giras. Su labor fue pródiga en resultados ambientales, por-

que dio a conocer la obra de los grandes polifonistas del Renacimiento y suscitó la producción nacional de obras corales. En el repertorio de esta ejemplar agrupación figuraron, en efecto, obras de su director, el maestro Antonio María Valencia, de sus discípulos, y de otros compositores colombianos, entre los que recordamos a Daniel Zamudio y a José Rozo Contreras. El ejemplo estimulante de la Coral "Palestrina" determinó la creación de varios conjuntos del mismo tipo, entre los que no tardaron en destacarse el Orfeón Antioqueño, fundado en Medellín por José María Bravo Márquez, y la Sociedad Coral de Antonio Varela Pérez, que a partir de 1942 viene actuando en Bogotá en forma abnegada y artísticamente impecable.

Tras de estos primeros frutos surgieron muchos más. Así los Coros del Conservatorio del Tolima, en cuyo repertorio predominan las obras y arreglos de carácter vernáculo; la Coral "Victoria", de Medellín; el Coro del Conservatorio de Cúcuta y, más recientemente, dos instituciones ejemplares en su género: el Coro Infantil del Conservatorio de Cali, fundado y dirigido por Luis Carlos Espinosa, y el Coro Infantil de San Antonio, de Bogotá, actualmente regentado por fray Félix Antonio Roa.

Otro factor de progreso, bien que limitado a una audiencia relativamente reducida —la audición de la música culta presupone un mínimo de información histórica y estética por parte del público—, ha sido la programación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, que inició labores en el año de 1939 y que, salvo algún período de lamentable decadencia, ha conseguido mantener un alto nivel artístico en sus emisiones, tanto en las que tienen por base grabaciones como en recitales y conciertos de música viva. En la actualidad, este organismo oficial programa diariamente música contemporánea de autores americanos y europeos, realizando así una labor de *actualización* del gusto colectivo. Y publica un boletín mensual que es —hoy por hoy— la única publicación colombiana que acoge material crítico e informativo de índole musical.

*

Hasta aquí, en proyección histórica y un tanto crítica, hemos venido proyectando luces y sombras sobre el panorama de la cultura musical colombiana. Es ya tiempo de estudiar someramente su problemática, que presenta, a nuestro juicio, los siguientes campos de examen:

a) La educación musical en Colombia y sus fallas fundamentales: atecnicismo, apriorismo y dispersión;

- b) El campo profesional del músico colombiano y sus problemas económico-sociales;
- c) El problema del mercado artístico y profesional: para el compositor, para el intérprete, para el pedagogo;
- d) Hacia la conquista de nuevos campos de actividad profesional especializada;
- e) Las tendencias de los compositores cultos: nacionalismo y supranacionalismo; clasicismo y neo-impresionismo. Un común denominador: el aislamiento, la insularidad;
- f) La formación de públicos cultos: escuelas, colegios y universidades y su posición ante la música, y
- g) El problema de la valoración. Inexistencia de una crítica responsable y su necesaria secuela: la desorientación del público.

El examen de estos puntos será objeto de otro capítulo, el último de este breve panorama informativo, en el que, hasta donde ello es posible, hemos querido ser objetivos. Y esto porque sólo planteando con franqueza los problemas de índole cultural y social es como podremos, en Hispanoamérica, comenzar a solucionarlos. La respuesta a muchos de nuestros interrogantes sólo puede encontrarse, en muchos casos, proyectando nuestra inquietud a un plano internacional. Los problemas de los pueblos iberoamericanos, al fin y al cabo, si difieren en grado son idénticos —en su esencia—, desde Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes.