

## Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta <sup>1</sup>

por Rodolfo Acosta R. <sup>2</sup>

### Resumen:

El siguiente ensayo analiza el desarrollo de la música académica contemporánea colombiana desde finales de la década de 1980 hasta principios de la década del 2000. Partiendo del estudio de algunos cambios en la educación musical, se abordan tres generaciones de compositores, entremezclando temas como políticas del Estado, el papel de intérpretes, gestores, investigadores y críticos, la aparición o crecimiento de festivales, ciclos y espacios de concierto, y el desarrollo de los medios de comunicación, todo ello en relación al tema de estudio.

### Precisiones:

Lo primero que quisiera precisar es que no soy musicólogo ni historiador; soy, ante todo, un compositor colombiano de música académica contemporánea, viviendo, estudiando y trabajando en Colombia durante el período en cuestión. También vale la pena comentar que en este tiempo he estado ampliamente activo en pedagogía e interpretación, siempre con un interés particular en el repertorio que discutiré. Comento todo esto porque no pienso respetar el rigor de investigación y escritura que los profesionales de la musicología y de la historia deben respetar, ante todo porque no tengo la formación (ni el interés) para hacerlo. Más bien, quiero hacer un texto divulgativo, basado más en mi propia vivencia, que en extensas y detalladas pesquisas; de hecho, he tenido apenas un par de semanas para pensar en este texto, así que esa aproximación se ha hecho inevitable. Eso no quiere decir que escriba desde un desconocimiento cuidadosamente cultivado. He escuchado, leído y estudiado todo lo que he podido encontrar acerca del objeto de estudio en estos últimos quince años, así que espero que suficientes cosas de lo que diré sean acertadas.

Lo siguiente que quiero precisar es que escribiré acerca del pasado inmediato de la llamada música académica (o docta, culta, erudita, etc., etc.) en Colombia y no de músicas populares o tradicionales ... aunque, claro está, toda música pertenece a una tradición y ésta de la cual escribiré lleva medio milenio siendo cultivada en nuestro país, mucho más que cualquier pasillo. Otro detalle acerca de “lo popular” que no quiero dejar de comentar es que ya no sé muy bien qué definir como tal, pues resulta muy posible el que más gente del proverbial

---

<sup>1</sup> Este artículo fue escrito por encargo de “Círculo de Lectores” y “Casa Editorial El Tiempo” para ser incluido en el Tomo 7 “Arte 2” de la “Gran Enciclopedia de Colombia” (2007).

<sup>2</sup> Aportes a este escrito son bienvenidos por el autor; favor escribir a: r3a4r@yahoo.com

“pueblo” reconozca el inicio de la *Sinfonía No. 5* de Beethoven (¡Parapapá!) que aquel de la danza *Fiestas de tradición* de la *Chirimía Cañaguatera*. Es decir, ni antigüedad ni procedencia parecen definir “lo popular”, aunque todos sepamos más o menos qué es qué. Me adelanto, para cerrar este tema, a decir con emoción que en los últimos años los límites entre lo popular y lo académico se han hecho cada vez más difusos, bien sea porque la música siendo compuesta e interpretada tiene aspectos de ambos de los supuestos lados (como el trabajo del grupo *Asdrubal*) o bien porque algunos músicos están haciendo de todo un poco (como Rubén Darío Gómez).

Volviendo a la música académica, terminaré precisando que la discusión de este repertorio se suele centrar, para bien o para mal, en la figura del compositor. En esta ocasión ello define en parte nuestro tema, ya que no hablaré acerca de la interpretación del repertorio antiguo de esta tradición (como el mencionado Beethoven), ni siquiera del importante auge que ha tenido en los últimos quince años la interpretación en nuestro medio de repertorio renacentista y barroco, en especial aquel creado en las colonias peninsulares en América. Me concentraré, pues, en lo que atañe a la composición de música de esta tradición llevada a cabo por compositores colombianos (o extranjeros residentes en el país), especialmente lo hecho en el mismo país, tanto a nivel de su creación, como también de su interpretación, su divulgación, etc.

#### Educación musical:

Hasta finales de la década del ochenta, la única posibilidad de cursar estudios superiores (de nivel y de reconocimiento universitario) en composición musical parece haber sido en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Esta escuela es básicamente el mismo Conservatorio que entre 1910 y 1936 prestó sus servicios fuera de la universidad, y que, de hecho, era una evolución de la antigua Academia Nacional de Música fundada en 1882. Transformaciones similares y procesos de adaptación a los esquemas de educación superior universitaria se daban paralelamente en otras escuelas y ciudades, con casos como el Conservatorio de Cúcuta, el Conservatorio del Tolima en Ibagué, el Instituto Musical de Cartagena (perteneciente al Instituto de Bellas Artes) o el Conservatorio Antonio María Valencia en Cali, entre otros. Desafortunadamente, estas escuelas parecen haber tenido programas del corte de educación no-formal o de nivel medio, lo cual llevaba a que todos buscaran en el Conservatorio (aún se le conoce así) en Bogotá la posibilidad de llevar a cabo sus estudios a un nivel óptimo. Esta tendencia ha llevado a perpetuar el tradicional centralismo artístico que Colombia ha padecido y que debe ser retado por las diferentes ciudades del país a través del estímulo a la actividad local, tanto en lo formativo, como, ante todo, en lo profesional.

Terminando la penúltima década del siglo, la oferta de formación musical universitaria comenzó a crecer rápidamente con la aparición de los departamentos de música en la Universidad de Los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana. La primera tenía un programa informal de estudios musicales desde 1981, el cual se fue transformando en carrera para llegar a ser oficializada como tal en 1990, bajo la dirección de Manuel Cubides. La segunda cursó un proceso esencialmente similar entre 1985 y 1991, con Guillermo

Gaviria a la indiscutible cabeza. Como el propio Gaviria lo ha afirmado, la idea de estas escuelas era ofrecer una opción ante lo que muchos veían como un pensum anticuado, pesado e impráctico en la Nacional. Reemplazaron, en cierto sentido, el modelo francés del Conservatorio por uno estadounidense, se enfocaron más en los campos de teoría y composición que en lo instrumental - siempre una fortaleza del Conservatorio - y se plantearon el reto de ser más productivos como institución ... en pocas palabras, graduar más gente, más rápido, sin bajar el nivel de formación.

Varias ciudades han reaccionado de manera similar y así encontramos los casos de la Escuela de Artes de la Universidad Industrial del Santander y la Universidad Autónoma de Bucaramanga, ambas en dicha ciudad, la primera completando su oficialización como pregrado en 1994 y la segunda en 1996. En Medellín, el Departamento de Música de la Universidad de Antioquia oficializó su programa en 1988, mientras que el pregrado en Música de la Universidad EAFIT funciona desde 1997. En Cali, el Departamento de Música de la Universidad del Valle, el cual hace parte de la Facultad de Artes Integradas desde 1994, se sumó a lo ofrecido ya por el Conservatorio Valencia en la misma ciudad, así como lo hizo la Universidad del Atlántico en Barranquilla respecto a Bellas Artes en la misma región. Sólo en Bogotá, llegamos ya a la decena de pregrados en música con programas de estudio en universidades tales como la Central, la INCCA, la Antonio Nariño, la Juan N. Corpas o la Distrital Francisco José de Caldas. Esta última, por cierto, incorporó en el 2006 a la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), convirtiéndola en Facultad de Artes; su Proyecto Curricular de Artes Musicales resulta de particular interés, pues se ha construido desde y para una realidad local, con lo latinoamericano – popular y académico - como eje conceptual primordial.

La lista de oferta de estudios musicales en general, desde escuelas informales hasta programas de posgrado, podría extenderse enormemente. Con estos ejemplos, sin embargo, creo que queda clara la tendencia que a lo largo de las décadas del ochenta y noventa transformó la educación musical en el país. Valga la pena solamente agregar que no he mencionado a las escuelas cuya oferta de formación es de inclinación pedagógica y que en varios casos anteceden ampliamente el período que discutimos. Como ejemplo, entre muchos, podría listar el Departamento de Educación Musical de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja o la Licenciatura ofrecida por la Universidad de Córdoba en Montería.

La importancia de este crecimiento de la formación musical institucional es múltiple. En primera instancia, hay cada vez más músicos en el medio, lo cual ha llevado a una mejoría de nivel, por simple competitividad, en la calidad de su trabajo. Estos músicos han comenzado a ser valorados de forma diferente, en parte, tanto por lo cuantitativo como también cualitativo, pero también en parte porque, con el ascenso de las escuelas privadas, muchos de ellos vienen de estratos socio-económicos superiores. Esto tiene y tendrá cada vez más verdaderas implicaciones culturales en la medida en la cual hijos de carpinteros y senadores (y estoy pensando en casos reales concretos) comienzan a compartir espacios de formación y práctica profesional. Por otra parte, estos estudiantes de música – compositores, instrumentistas, directores, teóricos, historiadores, etc. - están siendo formados

conjuntamente y no de la manera tradicionalmente aislada. Ello implica que desde su misma formación pueden conocerse, entenderse y crear alianzas que harán cada vez más rico el desarrollo musical de nuestro país.

### Compositores 1:

Otra importancia de la formación musical institucional (¡para al fin comenzar a hablar acerca de los tan-prometidos compositores!), es que estas escuelas se han convertido en un punto de encuentro entre los jóvenes estudiantes y muchos compositores mayores que son sus profesores. Ante la escasa interpretación y documentación de música colombiana no-comercial que discutiré más adelante, el espacio académico se ha convertido en uno de los principales puentes generacionales en música.

Doy fe de que mi generación (nací en 1970) se caracterizó por el absoluto desconocimiento del repertorio académico colombiano del pasado. Claro, hay excepciones, pero en general comenzamos a estudiar composición por algo más cercano a una inquietud instintiva que por querer entrar a formar parte de un linaje musical que conociésemos. Son precisamente aquellos puentes generacionales que menciono los que sostienen un linaje musical, es este linaje musical el que puede desarrollar una tradición musical propia y es esta tradición la que permite construir una cultura musical y general en evolución conciente.

Creo que el proceso acá descrito no es una utopía sino, más bien, una necesidad para poder dejar de sentirnos culturalmente subdesarrollados. Esta sensación es la que nos ha llevado , con contadas excepciones, a creer que los compositores colombianos debemos dedicarnos a “glorificar” el folclor colombiano en música pretendida como culta o bien, a seguir ingenuamente cualquier penúltima moda de París. Existe, sin duda, un dilema entre lo que tradicionalmente se ha visto como universalismo *versus* regionalismo, pero éste puede encontrar una solución en la posición que hace algunos años planteaba el compositor cubano Harold Gramatges (1919), al decir que debemos crear en una forma despreocupadamente universal pero sin evitar o negar el latinoamericano que en todo caso llevamos dentro. Esta superación de la negación propia es necesaria y ello parecería fácil de entender y realizar por lo obviamente nociva que resulta la inconciencia. Nuestro complejo de inferioridad está tan enraizado en la formación social que recibimos e impartimos, sin embargo, que resulta todo menos sencilla su superación y, además, debe ser el logro de una comunidad y no sólo de un individuo.

Un primer ejemplo de esa comunidad compositiva construida desde la academia puede ser el ya mencionado de Guillermo Gaviria (Bogotá, 1951) en el Departamento de Música de la Universidad Javeriana. A una formación aparentemente irregular en Colombia y los E.U.A., Gaviria respondió con una concepción renovada y exigente de la educación musical que, por lo menos durante su gestión como Director del Departamento de Música y Decano de la Facultad de Artes, creó un ambiente inspirado que brindó muchos frutos, tanto en lo interpretativo, como en lo compositivo. Entre su primera generación de alumnos de composición, con quienes trabajó en la primera mitad de los noventa, se han destacado con

el paso de los años los bogotanos Juan Antonio Cuéllar (1966), Diego Vega (1968), Alba Fernanda Triana (1969) y Juan Carlos Marulanda (1970). Durante ese período Gaviria estaba aún muy activo en la práctica compositiva, pero sus actividades docentes, administrativas y hasta de índole política fueron desplazando a la creativa. Aunque ha sido ampliamente criticado por su fuerte personalidad y por lo que algunos tildan de sectarismo, no se puede negar que ha logrado, además de lo ya mencionado, cosas tan importantes como la creación de la División de Música del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), desde la cual impulsó un bienio sin par (1992 – 93) para la Orquesta Sinfónica de Colombia durante el cual se programó por lo menos una obra colombiana en cada concierto y se grabaron lo que parecen ser los únicos cinco discos de dicha orquesta con verdadero repertorio orquestal colombiano (ver en el Anexo 2 “Clásicos Colombianos Siglo XX”).

Un papel en muchos sentidos paralelo lo ha cumplido Andrés Posada Saldarriaga (Medellín, 1954) en su ciudad natal, donde se formó inicialmente en la Universidad de Antioquia y en la Escuela Superior de Música, para luego completar sus estudios de composición en el *Mannes College of Music* en Nueva York, E.U.A. En 1997 co-fundó el Departamento de Música de la Universidad EAFIT en Medellín y desde allí ha liderado importantes procesos, no sólo pedagógicos, sino también editoriales (ver en el Anexo 3 “Ediciones Musicales Universidad EAFIT”) y concertísticos. Su influencia desde la academia ha sido más reciente y falta escuchar qué harán sus alumnos, quienes apenas desde el 2002 han comenzado a graduarse. En lo compositivo, sin embargo, ha sido mucho más constante y desde allí irradia su principal aporte hasta el momento. Su obra, expresada principalmente desde música de cámara y orquestal (ver Glosario), demuestra un estilo difícil de definir, a mitad de camino entre lo tradicional y lo moderno, con un lenguaje riguroso y sistemático. Posada utiliza con cierta frecuencia referentes de músicas populares, a veces incluso como citas, pero su música se mueve siempre dentro de los límites de la sala de concierto académico.

Tanto Gaviria como Posada han tenido una capacidad de trabajo y un don de liderazgo importante, lo cual ha servido para reunir compositores de su generación y, como grupo, lanzar propuestas. Este tipo de colaboraciones, aunque inicialmente esporádicas, fueron importantes en lo que se ve como un lento despertar de la música de cámara colombiana a finales de los ochenta y principio de los noventa. Así, compositores coetáneos tales como Alberto Guzmán Naranjo (Santa Rosa de Cabal, Risaralda, 1953), Gustavo Adolfo Lara (Bogotá, 1955) y Luis Pulido (Bogotá, 1958), o de otras generaciones, tales como Sergio Mesa (Medellín, 1943) y Mario Gómez-Vignes (Santiago de Chile, 1934, radicado en Colombia desde 1960) han compartido muchos espacios desde fines de los ochenta y generaron en aquel entonces una renovación de nombres y estilos en la música contemporánea colombiana. Compositores anteriores, tales como Jesús Pinzón Urrea (Bogotá, 1928), Guillermo Rendón (Manizales, 1935), Germán Borda (Bogotá, 1935) o Blas Emilio Atehortúa<sup>3</sup> han sido vistos, en general, como figuras altamente individuales. Esta nueva imagen de colaboración parecía sugerir que había llegado el momento de crear una verdadera asociación de compositores de música contemporánea en Colombia. Aunque ha habido intentos, incluso por estos mismos compositores, hasta el momento ha resultado imposible crear un proyecto de agremiación duradero, pues parece siempre terminar

<sup>3</sup> En diferentes fuentes se encuentran una amplia gama de sitios y años de nacimiento de Atehortúa. Todas coinciden en que nació en algún sitio de Antioquia; el catálogo “Compositores de América” de la OEA, en su volumen 19 (Washington D.C., 1979), da como año 1933 (datos supuestamente entregados por el autor), mientras que, desde hace un tiempo, el mismo compositor plantea 1943.

convirtiéndose en un esfuerzo individual que tarde o temprano es abandonado por desgaste.

Dos compositores de esta generación aparentemente algo aislados han sido Rodolfo Ledesma (Cali, 1954) y Jaime Torres Donneys (Cali, 1955). Torres tiene un catálogo cuantioso de música orquestal, de cámara y mixta (ver Glosario), en el cual combina estilos muy contrastantes de escritura. Ha creado en campos tan diversos como música académica, popular y comercial, pero en los últimos años ha reducido notablemente su producción. Inició su formación en la Universidad del Valle y el Conservatorio Valencia en Cali, completándola en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Hasta donde he podido ver, ha consagrado su tiempo reciente más a la enseñanza en la Universidad Pedagógica Nacional, la ASAB y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia en Bogotá, y el Conservatorio del Tolima en Ibagué. Por su parte, Ledesma inició estudios musicales en el Conservatorio Valencia, aparentemente los interrumpió para estudiar ingeniería en la Universidad Santo Tomás en Bogotá, para retomar el estudio de la música años después en la *Illinois State University* y la *Miami University* en los E.U.A. Tiene un catálogo variado pero comparativamente pequeño, posiblemente a raíz de que divide su tiempo entre la música y el estudio de la filosofía, algo que comparte con Mesa y Luis Guillermo Quijano (1970), a quien mencionaré más adelante.

También formada inicialmente en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali y en la Universidad del Valle, Alba Lucía Potes (Cali, 1954) ha tenido, en cambio, una carrera compositiva intensa. Desde 1983 vive en los E.U.A., donde estudió durante doce años teoría y composición en la *Temple University* de Filadelfia. Ha compuesto música orquestal y de cámara, con un particular interés por la música vocal solista y coral. Su larga lejanía respecto al entorno colombiano, sin embargo, ha hecho que su influencia sobre nuestro medio haya sido relativamente poca, algo que nada dice respecto a la calidad de su trabajo. Éste tiende a lo íntimo, lo delicado y lo poético, con un manejo sutil de las escritura instrumental y vocal.

Tal vez lo más cerca que se ha llegado a una agremiación musical eficaz ha venido de un campo que a final de los ochenta parecía inesperado y que terminó cumpliendo un papel muy especial en el desarrollo de la música contemporánea en Colombia: el campo de la música electroacústica. Si bien el primer trabajo colombiano en este campo data de 1965, cuando Fabio González Zuleta (Bogotá, 1920) compuso su clásico *Ensayo electrónico*, no hubo por un buen tiempo un verdadero desarrollo del género en Colombia. En esas dos décadas apenas se produjeron un puñado de piezas y tan solo Jacqueline Nova (Gante, Bélgica, 1935 – 1975, radicada en Colombia desde el mismo año de su nacimiento) tuvo un verdadero interés en el género, componiendo piezas para cinta sola, piezas mixtas, usando electrónica en vivo y planteando trabajos multimediales (ver Glosario). Su temprana muerte, sin embargo, dejó un vacío enorme en el desarrollo del campo que sólo se cerró en el período que nos ocupa.

Varios de los compositores ya mencionados tuvieron algún interés en la electroacústica, Posada incluso co-fundando el Laboratorio de Música Electrónica Jacqueline Nova, de la Universidad Autónoma de Manizales, en 1989 y dirigiéndolo hasta 1992. Sin embargo, fueron otros tres compositores enormemente influyentes quienes comenzaron a trabajar de

forma exclusiva y constante en el medio: Mauricio Bejarano, Roberto García y Juan Reyes.

Para algunos de los que comenzábamos a estudiar música a finales de los ochenta y principios de los noventa esto fue todo un golpe de suerte. Como he dicho ya, la presentación de los trabajos de Posada, Gaviria y los demás de su entorno en aquel entonces era muy esporádica. En buena parte, esto se debía al desinterés de muchos intérpretes, en especial de orquestas y coros, y a la ausencia de grupos de cámara realmente comprometidos con repertorios nuevos. La poca o nula necesidad de instrumentistas en el campo de la electroacústica, en cambio, hacía factible una programación más constante de nueva música colombiana. Alguna vez dijo el compositor Johann Hasler (Medellín, 1972) que pertenecíamos a una generación huérfana, a lo cual yo respondí que más bien eramos una bastarda, pues sí teníamos padres, pero no los conocíamos. Las muestras comparativamente frecuentes del trabajo de Bejarano, García y Reyes nos dieron la oportunidad de empezar a crecer al lado de, si acaso no unos padres, por lo menos unos hermanos mayores, y comenzar a sentir aquella pertenencia a un linaje compositivo. Esto nos ayudó a dejar de sentir el ignorante desamparo de creer que recaía sobre nosotros la necesidad de inventar la figura del compositor colombiano y nos llevó a entender que el problema de la música acústica no era la ausencia ni la incapacidad de los compositores que la cultivaban. Éste podía residir, más bien, en la falta de políticas serias de difusión de lo existente y el estímulo a la creación, tareas que debían (y deben) ser asumidas por las instituciones culturales del país.

Mauricio Bejarano (Bogotá, 1955) se ha desempeñado como investigador y difusor en el campo de la creación sonora, incluyendo música acusmática (o concreta), arte sonoro y paisaje sonoro (ver Glosario). Su conocimiento enciclopédico de estos campos se ve complementado por una producción compositiva constante y contundente, de gran pulcritud técnica en una explotación frecuentemente exuberante de materiales mínimos. Su formación musical fue irregular, principalmente a través de talleres y cursos breves en Colombia y Francia, mas, sin embargo, ha laborado ampliamente como profesor, principalmente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, prestando servicios a las carreras de Arquitectura, Diseño Industrial, Artes Plásticas, Cine y Televisión y Música. Juan Reyes (Barranquilla, 1962), por su parte, estudió sistemas, matemáticas y música enfocados al estudio y a la realización de música por computador (ver Glosario) en la *Berklee School of Music*, la *Tampa University* y en el *Center for Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) de *Stanford University* en los E.U.A. Ha realizado proyectos en síntesis de sonido digital, tratamiento de señales, modelos físicos, modelos espectrales y composición algorítmica, y su música se nutre constantemente de estas investigaciones. Su estilo musical suele ser áspero y fuerte, y su uso del espacio de concierto como parámetro musical es notablemente refinado. Ya a principio de los noventa Reyes comenzó a enseñar música y artes en la Universidad de Los Andes, sembrando una inquietud por el estudio académico de la electroacústica. A raíz de ello, esta universidad eventualmente abriría la primera carrera en el país especializada en dicha corriente y cuya primera promoción se graduaría en 1999. En 1992 Bejarano y Reyes editaron el casete *Anagramas*, seguramente la primera publicación nacional de música electroacústica. En él se hacen ya evidentes las diferencias estilísticas de los dos creadores y hasta las tensiones que sus personalidades tan diferentes generan, pero que siempre, afortunadamente, se han logrado equilibrar para asegurar continuas colaboraciones.

En 1993 Roberto García (Bogotá, 1958) regresó a Colombia tras una docena de años en Barcelona, Cataluña, donde se formó en composición electroacústica en la *Fundació Phonos*. Ya desde 1991, García había visitado Bogotá con Ricardo Arias (Bogotá, 1965), compañero suyo en el legendario trío experimental *Sol Sonoro*, cuyo otro miembro era Luis Boyra. El grupo, fundado en 1986, fue para muchos en nuestro medio el portal al fantástico mundo de la improvisación libre (ver Glosario), generando así una directriz nueva para la música contemporánea colombiana. Arias se ha dedicado esencialmente a la improvisación, primero con flauta travesera y electrónica en vivo, para luego especializarse en la llamada “batería global” que inventó, la cual consta de bombas de caucho infladas y desinfladas montadas sobre una base (¡inicialmente el caminador de su abuela!) para ser tañidas de diversas maneras. Formado al lado de García en Barcelona, regresó brevemente a Colombia para luego viajar en 1995 a estudiar en el Instituto de Sonología en el Conservatorio Real de La Haya, Holanda y, desde 1997, establecerse en Nueva York, E.U.A. En cuanto al estilo compositivo de García, lo caracterizaría tal vez como uno de extremos; piezas minúsculas seguidas por piezas enormes y, al interior de cualquiera, el más tenue murmullo cortado por un estruendo espectacular.

#### Difusión y apoyo 1:

El cambio de década trajo también a dos promotores visionarios, la pianista Cecilia Casas Cerón y el economista Carlos Barreiro Ortiz, quienes comenzaron a programar conciertos, festivales, conferencias, talleres, etc. con regularidad, dentro los medios acústicos y electroacústicos. En 1989 Casas fundó el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá como un evento bienal que ha permitido la difusión de un número enorme de obras, tanto extranjeras como colombianas. Inicialmente su sede fue el Centro Cultural Gimnasio Moderno, pero un cambio de rectoría del colegio transformó las políticas culturales en políticas comerciales, acabando con dicho apoyo y con el importante papel cultural que venía llevando a cabo. A lo largo de una década y media (con una sola interrupción en 2005), el FIMCB ha traído a una importante cantidad de compositores e intérpretes foráneos que han ventilado positivamente el medio local con, además de conciertos, cursos, seminarios y talleres. El mismo ha sido clave también en cuanto a convertirse en un espacio para el número creciente de intérpretes interesados en el repertorio moderno, pero que difícilmente encontraban espacios que los acogieran. En este sentido, el FIMCB ha tenido también un importante efecto ya que al programar eventos en diferentes salas ha creado conciencia en sus directores de la existencia e importancia del repertorio contemporáneo y de la viabilidad de programarlo. Con el paso de sus ediciones, el Festival se fue enfocando cada vez más en la producción latinoamericana y colombiana en particular, ayudándonos a crear vínculos nacionales y regionales que han brindado amplios frutos. Barreiro, a su vez, programó anualmente, entre 1987 y 2000, el ciclo Jóvenes Compositores Colombianos en el Centro Colombo-Americano en Bogotá, serie por la cual en algún momento pasamos buena parte de los creadores nacionales nacidos en los 50, 60 y 70, en muchos casos siendo los primeros conciertos significativos que tuvimos. Paralelamente, ha llevado a cabo una importante labor en prensa escrita y radial en la difusión de música contemporánea, especialmente a través de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Ambos promotores han resultado polémicos, frecuentemente criticados por deficiencias o irregularidades en su actividad organizativa, pero, una vez más, creo que la importancia de sus logros es



indiscutible, y que su trabajo ha aportado a un dramático renacer de todo tipo de estilos de música contemporánea en Colombia.

Estos esfuerzos extrainstitucionales (con poco o ningún apoyo oficial) comenzaron a ser acompañados desde principios de la década del noventa por algunos cambios en políticas estatales ante el arte musical del país. En 1992, durante la presidencia de César Gaviria Trujillo (1990-1994), Colcultura inició el programa de Premios Nacionales (ver Anexo 1), bajo la dirección institucional de Ramiro Osorio y la asesoría musical de Guillermo Gaviria. Ciertamente, la administración nacional de Virgilio Barco Vargas (1986-1990) apoyaba ya las Becas Nacionales de creación, pero el crecimiento es muy notable: de una beca en 1988 a diez en 1992. Además de este incremento, la ya mencionada creación de los Premios Nacionales, que incluía una recompensa monetaria y la edición de las partituras ganadoras, sugiere una actitud marcadamente diferente del gobierno hacia la creación artística. En 1992, entonces, se otorgaron cuatro premios de Composición en diferentes categorías y durante el resto del cuatrenio descendió a dos el número de premios otorgados porque comenzaron a ser compartidos con premios en Arreglos, tres para Composición y uno para Arreglos en 1993 y dos para cada campo en 1994 y 1995. Una larga discusión acerca de cuán diferente es el sentido de los dos campos llevó a que en 1996 volviesen a ser cuatro para Composición, manteniéndose en todo caso dos para Arreglos.

Paralelamente, entre 1992 y 1993, Colcultura y la Comisión V Centenario adelantaron un proyecto de grabación con la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección del uruguayo Federico García Vigil, entonces Director Titular de la orquesta. El proyecto, llamado "Clásicos Colombianos Siglo XX", fue un paso importante en nuestra toma de conciencia respecto al pasado reciente de la música académica colombiana, aunque el resultado técnico y estético dejó mucho que desear. Dentro de este proyecto se editaron cinco discos compactos con veintiocho obras del mismo número de compositores (ver Anexo 2) y aunque hubo ausencias lamentables (Antonio María Valencia, Blas Emilio Atehortúa y Germán Borda, por ejemplo) sigue siendo un documento de incalculable valor.

El hecho de que Colcultura dependiese del Ministerio de Educación Nacional llevó a problemas presupuestales que hicieron aparentemente insostenibles sus metas. El siguiente gobierno nacional, aquel de Ernesto Samper Pizano (1994-1998), sugirió una mayor valoración del papel de la cultura en el desarrollo del país, elevando la principal entidad cultural de dependencia del MEN a Ministerio de Cultura en 1997, de nuevo con Ramiro Osorio a la cabeza. Este cambio fue acompañado por un sensato y necesario incremento presupuestal de más de 543%. En este momento los premios que nos ocupan llegaron a un tope histórico de cuatro para Composición y tres para Arreglos en 1997 y 1998.

Desafortunadamente, la presidencia de Andrés Pastrana Arango (1998-2002) parece haber tenido ideas muy diferentes y las apoyó con constantes disminuciones presupuestales, incluso a nivel nominal, a lo cual debemos sumar las inevitables devaluación e inflación. Más aún, comenzó a haber una notable diferencia entre el presupuesto asignado y el presupuesto final, hasta el punto en que en el 2000 el presupuesto final fue menos de la mitad del asignado. Basado en un fenómeno circunstancial - el que de los siete premios

ofrecidos en 1998 sólo dos de Composición fueron otorgados (la declaración desierta es siempre potestad de un jurado) - el gobierno Pastrana redujo la convocatoria a uno solo en Composición, mientras que el premio de Arreglos desapareció para siempre. De ahí en adelante, el gobierno alternó entre ofrecer uno y ofrecer ninguno hasta que, en 2003, bajo el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002 – 2006), se realizó una aparente mejoría al reaparecer cuatro premios. Esta vez, sin embargo, se convocó Música Electroacústica (la cual, por lo menos si es para cinta sola, no necesita partituras) y, como era de suponer, la importante política de edición de partituras desapareció de ahí en adelante, incluso cuando el premio volvió a ser convocado para música instrumental en 2004 y 2006 (en 2005 no se convocó premio alguno). En aquel momento (2002) la ministra de Cultura María Consuelo Araújo Castro y la viceministra Adriana Mejía Hernández argumentaron que no había espacio para almacenar ni dinero para distribuir las publicaciones del Ministerio. A pesar de ello, a mí me resultó imposible recibir en ese momento copias adicionales de mi obra *v3v3v3v* (Premio Nacional de 1997) en las mismas oficinas de la institución porque la entrega de publicaciones, que así nada le costaba al Ministerio y le ayudaba a solventar su problema de espacio, estaba bloqueada.

Así las cosas, una de las limitantes más grandes que seguimos teniendo los compositores colombianos es la ausencia de políticas serias y constantes en torno a los importantísimos campos de la edición de partituras y la grabación de nuestra música. Ambos campos son fundamentales, el primero representando el medio de comunicación especializada al interior del mundo profesional de la música y el segundo, el cual ha sido ignorado por el Ministerio de Cultura a pesar de repetidas peticiones y argumentaciones, haciendo posible nuestro diálogo constante con todo el público, incluido aquel que no ha sido formado académicamente en música. Insisto, ambos son esenciales, pero no sólo en cuanto a la difusión de nuestro trabajo individual – dentro y fuera del país - sino, más ampliamente, en cuanto a la creación de una memoria cultural colombiana del aquí y ahora. Sin estos espejos patrimoniales, el potencial crítico y constructivo del arte se ve cercenado, lo cual nos lleva a preguntar qué espera el gobierno del arte que produce su sociedad.

Vale la pena agregar aquí que en 1998 se iniciaron las Residencias Artísticas G-3, un programa de intercambios creativos con México y Venezuela, y que en 2003 se crearon las Residencias Nacionales, una contraparte local. Ambos programas resultan sumamente interesantes y yo mismo he tenido la suerte de aprovecharlos. En términos netamente presupuestales, sin embargo, estos programas son de mucho menor peso que los premios. El problema no es que haya cambios, sino que la aparente tendencia sea hacia la reducción de inversión estatal en el arte colombiano y no su crecimiento, como debería ser.

### Compositores 2:

He hablado acerca de la importancia de la academia dentro del desarrollo de los compositores y del papel de la Universidad de Los Andes en la renovación pedagógica a finales de los ochenta, mas, sin embargo no he mencionado quiénes han estado activos allí. No es por la ausencia del estudio de la composición en esta escuela, claro está; de hecho, yo mismo estudié en Los Andes entre 1989 y 1995, y ni siquiera fui el primero en hacerlo. En

este período, Mauricio Lozano (Bogotá, 1958) dictaba la cátedra de composición, pero su papel ante la escuela era muy diferente a los descritos en los casos de Gaviria y Posada, ya que ellos dos eran directivos de sus respectivas instituciones. Además, aunque Lozano era un compositor plenamente activo, lo era de una manera diferente a, por ejemplo, Bejarano, García y Reyes. Formado en el Centro de Orientación Musical Francisco Crisancho en Bogotá y en el *Pontificio Istituto di Musica Sacra - Conservatorio di Musica A. Casella* en Roma, Italia, Lozano se involucró siempre de manera más intensa con el mundo de la música tradicional popular andina. Es en la composición en estos estilos y en la dirección del Orfeón de Cundinamarca y el Quinteto Eco donde más importante ha sido su aporte, si bien su catálogo incluye música orquestal y de cámara académica. En mi opinión, en Los Andes nunca supimos aprovechar lo que Lozano tenía que ofrecer; de hecho, sólo recientemente, en la ASAB, parece haberse dado un nicho apropiado para él y otros compositores polifacéticos, igualmente activos en música académica, popular y comercial, como es el caso del ya mencionado Gustavo Lara, quien demuestra igual solvencia en música electroacústica que en el pop.

Una sensación más fuerte del nacimiento de una escuela de composición académica en Los Andes se dio con la entrada de Catalina Peralta (Bogotá, 1963) en 1997 y de Luis Pulido (Bogotá, 1958) en 1999. Peralta inició sus estudios en la Universidad Nacional de Colombia, luego estudió composición en la Escuela Superior de Música y Artes Representativas de Viena, Austria, y se especializó en música electroacústica en el Instituto de Música Experimental y Electroacústica de Viena. Su música ha destacado los medios electrónicos, bien sean solos o en combinación con instrumentos y voces, tendencia que algunos de sus estudiantes han continuado, como es el caso de Rodrigo Restrepo (Bogotá, 1977). Pulido, en cambio, se ha ceñido con tenacidad a los medios instrumentales netamente acústicos, pero siempre dentro de una tendencia estética igualmente modernista, característica que comparte con sus principales maestros, Jesús Pinzón, Mauro Cardi y Franco Donatoni, con quienes estudió a finales de los ochenta en Colombia e Italia. Desde su regreso a Colombia, Pulido se perfiló como uno de los compositores más activos del medio, formando parte de la junta directiva del FIMCB desde 1990, grabando el disco *Manglares* en 1991 y ganando los premios de composición de Colcultura en 1994 y 1995. Así, para cuando ingresó a Los Andes era ya uno de los compositores más visibles, lo cual impactó positivamente a sus alumnos, algunos de los cuales son ya destacados en el movimiento local, como Fernando Rincón (Colombia, 1973), Jorge García (Bogotá, 1975) o Daniel Leguizamón (Bogotá, 1979).

Exactamente al mismo tiempo (1999), la Universidad Javeriana tuvo una inyección de energía y un marcado reenfoque estético con la llegada de Harold Vásquez-Castañeda (Cali, 1964), tras estudiar a lo largo de los noventa en Suiza y Francia, en el *Conservatoire Populaire de Genève* y el *IRCAM*, respectivamente. Ya antes de su periplo europeo, Vásquez había estudiado Programación de Sistemas y la Licenciatura en Música en la Universidad del Valle, y también trabajado como percusionista en la Orquesta Sinfónica del Valle, profesor en el Conservatorio Valencia y la Universidad del Valle, y subdirector de la Banda Departamental del Valle. Todas estas características (el estudio de la informática, el trabajo práctico como músico, la docencia y la gestión administrativa) definirían su importante labor en los últimos ocho años. Los intereses compositivos de Vásquez se han enfocado principalmente hacia la escritura para instrumentos acústicos y su tratamiento en tiempo real por computador, mientras que otros intereses, como la gestión cultural, serán

comentados más adelante.

Otro que cursó estudios en Francia, pero en los conservatorios de Blanc-Mesnil y de Nanterre, es Guillermo Carbó (Barranquilla, 1963), quien lo hizo tras estudiar en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y el *Berklee College of Music* de Boston, E.U.A. Algo particular en el caso de Carbó ha sido su minucioso estudio de músicas tradicionales colombianas, en especial la tambora del Bajo Magdalena, tema principal de estudio al obtener maestría y doctorado en musicología de la Universidad de la Sorbona en París. Su repertorio incluye obras para orquesta, banda, grupos de cámara y música electroacústica, a veces nutrido por su amplio conocimiento de músicas tradicionales, aunque nunca de manera chovinista. Hoy en día, de regreso en Colombia, trabaja en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, donde muchos esperamos que pueda desatar un verdadero movimiento de música contemporánea.

Algunos de los alumnos de la primera generación discutida en este escrito terminaron sus estudios de pregrado a mediados de los noventa y salieron del país a cursar posgrados, poniendo así en pausa su interacción inmediata con el medio colombiano. Tal es el caso de Juan Antonio Cuéllar (Bogotá, 1966), quien, como ya he mencionado, estudió en la Universidad Javeriana, para luego completar su formación en la *Indiana University*, en los E.U.A. En contraste con Pulido, Vásquez o Peralta, para quienes el estudio en el exterior fue revelador y profundamente transformador, para Cuéllar (al igual que para Diego Vega, a quien mencionaré más adelante), éste fue básicamente una confirmación de lo que ya hacía. Sus obras son de buena factura, controladas y coherentes, y muestran fuertes vínculos con la tradición clásica, aquella que el autor dice es la que más le conmueve. Radicalmente diferente ha sido la música de Alba Fernanda Triana (Bogotá, 1969), a pesar de haber salido de la misma escuela a nivel de pregrado. Desde un principio, Triana mostró gran interés por las posibilidades musicales del timbre o color instrumental, involucrando elementos gestuales que dan gran fuerza escénica a la obra. Lo primero la llevaría, casi inevitablemente, al mundo de la electroacústica y las nuevas tecnologías, mientras que lo segundo la llevaría al teatro musical y lo interdisciplinario en general. Consecuentemente, pasó varios años en Los Angeles, E.U.A., donde cursó la Maestría en Composición con Nuevas Tecnologías y Medios Integrados, así como Creación Interdisciplinaria en *CalArts*. Su catálogo es muy variado, aunque relativamente pequeño, y sus obras, si bien rara vez presentadas en Colombia, son siempre ambiciosas, intensas y seductoras. Desafortunadamente, su limitada interacción con nuestro medio, a pesar de haber regresado al país, ha reducido lo que podría ser una positiva influencia sobre sus colegas.

Como en el caso de Potes en la generación anterior, esta generación cuenta también con compositores que se alejaron de manera aparentemente permanente de Colombia. Germán Toro (Bogotá, 1964), por ejemplo, vive desde 1986 en Viena, Austria, donde estudió composición electroacústica en la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena, escuela donde ahora es profesor. Desafortunadamente, muy poco de su amplio repertorio ha sido presentado en Colombia, la mayoría de veces con obras electroacústicas, dado que no plantean problemas de montaje. Más contacto hemos podido mantener con la música de Diego Vega (Bogotá, 1968), quien se formó inicialmente en la Universidad Javeriana y luego en la *University of Cincinnati* y la *Cornell University*, en los E.U.A. La música de Vega se ha

caracterizado como una producción marcadamente tradicionalista, utilizando algunos elementos populares colombianos pero, sobre todo, patrones formales, medios instrumentales y técnicas de escritura de la antigua tradición académica europea. Este interés por mantenerse cerca a dichas tradiciones hace su producción muy accesible para público e intérpretes y, por ende, establece medios de comunicación que para el compositor resultan eficaces.

Caso opuesto, pero sólo en cuanto a su procedencia, es el de Moisès Bertran (Barcelona, Cataluña, 1967), quien estudió en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, y posteriormente en *la University of Hartford*, en los E.U.A. Bertran llegó a Colombia en el 2002, vinculándose a la Universidad EAFIT en Medellín, donde aportó mucho al movimiento local con su notable capacidad de gestión y su constante actividad compositiva. En términos estéticos, Bertran comparte el gusto de Vega por un cierto neoclasicismo expresado a través de su escogencia de instrumentos, como también por las sonoridades, formas y discursos que emplea. En 2005 se trasladó a Bogotá para trabajar en la Universidad Nacional, donde también labora Gustavo Adolfo Parra Arévalo (Ipiiales, Nariño, 1963), un compositor formado inicialmente en el Conservatorio Nacional de Quito, Ecuador, y posteriormente en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Ante todo reconocido por su música orquestal, la cual le ha merecido premios nacionales de composición en 1993, 1997 y 1999, es también recordado por su gestión ante la Fundación Batuta, de la cual hablaré más adelante.

Si lo observamos, todos los compositores aquí comentados estudiaron fuera del país y, con la excepción de Parra, todos lo hicieron para cursar estudios de posgrado. Entre los compositores nacidos a principios de los setenta, varios decidimos quedarnos en Colombia a trabajar, directamente tras nuestros grados universitarios. Un primer ejemplo de ello es Juan Carlos Marulanda (Bogotá, 1970), quien estudió en el Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho y en la Universidad Javeriana. Después de ello se dedicó a la composición y, por su cuenta propia, al estudio de músicas populares latinoamericanas tales como aquella de los llanos colombo-venezolanos, la tradición de banda popular colombiana y la salsa. Su trabajo con el Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura y como jurado en diversos concursos bandísticos a nivel departamental y nacional han llevado a que conozca la banda como ningún otro de nuestro campo y generación. Estos referentes populares han nutrido su creación musical, tanto dentro de lo orquestal como de lo camerístico, componiendo obras de un gran ímpetu rítmico que hablan de forma directa e intensa a un amplio público. Creo que su decisión de no dejar Colombia se basó en aceptar que si lo que le interesaba estudiar estaba acá, poco sentido tendría irse a otro país para hacerlo.

En mi caso, Rodolfo Acosta R. (Bogotá, 1970), la decisión tuvo que ver con el hecho de que ya había vivido la mitad de mi vida fuera del país y que lo que necesitaba era echar raíces. Jamás he optado por cursar un posgrado institucional, sino por construir una formación heterogénea a través de talleres, cursos y pasantías en Colombia, Uruguay, Francia, Estados Unidos, México y Holanda, buscando, más que instituciones, a maestros específicos. Destaco entre ellos a Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis y Klaus Huber, aunque otros como Roger Cochini, Brian Ferneyhough y Kaija Saariaho, también me dejaron

mucho. Resulta un poco raro escribir acerca de mi propia música, así que sólo diré que entre los intereses constantes, sea en piezas acústicas o electroacústicas, parece sobresalir la meditación acerca de la relación poética: sonido-resonancia-silencio.

Ana María Romano (Bogotá, 1971) pertenece a la primera promoción de graduados del Énfasis en Electroacústica de Los Andes. Su formación continuó con seminarios y talleres en Colombia con Graciela Paraskevaídís, Conrado Silva, Coriún Aharonián, Mesias Maiguashca y Rodolfo Caesar, y en México con Mario Lavista, pero igualmente, nunca ha sentido mayor interés por cursar algún posgrado formal en el exterior. Como compositora, en su catálogo lógicamente predomina lo electroacústico, con buena parte de sus esfuerzos dedicados a la creación musical para teatro y danza. Sus piezas suelen trabajar elementos mínimos de manera tan austera que hasta pueden llegar a una aspereza conciente, explorando nuestra percepción del tiempo en una música que a veces sugiere lo ritual. Además de enseñar a nivel universitario, como tantos de nosotros, ha sido primordial para ella el trabajar con niños. Es notable también su labor en investigación musicológica para el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Virtual del Banco de la República, entre otros, adelantando importantes proyectos sobre música tradicional, popular y académica colombiana.

Si bien Johann Hasler (Medellín, 1972) está viviendo en Inglaterra, su partida fue, inicialmente, por razones familiares. Habiendo estudiado en el Departamento de Música de la Universidad del Valle en Cali y luego en el Conservatorio de la Universidad Nacional en Bogotá, ha decidido quedarse en la *Newcastle University* porque sólo allí le acolitarían el doctorado que cursa: Música Especulativa, es decir, el misticismo numerológico occidental en relación a la composición. Ha creado obras en todos los formatos vocales, instrumentales y electroacústicos, pero su enorme catálogo llega a ser irregular. Esto no resulta sorprendente ya que Hasler considera que todo lo que el compositor escribe debe estar incluido en este listado, el cual, más que catálogo, resulta ser bitácora de vida.

Un fenómeno algo preocupante en la música contemporánea de nuestro país es el peso centralista que la capital ejerce sobre el resto del territorio. Debemos observar que si bien muchos de nuestros compositores han nacido fuera de Bogotá, casi todos se han sentido obligados a migrar a esta ciudad, bien sea para estudiar o para desarrollar sus vidas profesionales como músicos. El caso de Luis Guillermo Quijano (Medellín, 1970) se caracteriza por intentar resistirse a esta tendencia, escogiendo quedarse en su ciudad natal para desarrollar ahí su carrera. Si bien otros, como el ya mencionado Posada, lo han logrado muy bien, Quijano ha dicho que las posibilidades en Medellín son insuficientes y terminó por abandonar la composición a pesar de poseer un verdadero talento. Traigo este ejemplo a colación para ilustrar lo dicho al principio de este escrito: el centralismo bogotano debe ser retado por las diferentes ciudades del país, no con un simple rechazo a la capital (como a veces siento en otras ciudades) sino a través del estímulo a la actividad educativa y profesional a nivel local. Creo que algo así, a la larga, es lo que nos ha mantenido a algunos en Bogotá: por difícil que pueda ser la situación, hemos encontrado la posibilidad de desarrollar carreras dignas y satisfactorias como compositores, y si podemos hacerlo en nuestro país, ¿por qué querríamos irnos, dejando atrás nuestras familias, nuestro entorno, nuestra cultura? A continuación intentaré delinear algunos de los aspectos que han aportado a crear un ambiente mínimamente propicio para el desarrollo profesional de la música

contemporánea en Colombia desde la década del noventa.

## Difusión y apoyo 2:

Radio, televisión e internet:

En la sección anterior así llamada hablé acerca del FIMCB, del ciclo Jóvenes Compositores Colombianos y de las políticas de apoyo del Ministerio de Cultura; es decir, principalmente de la difusión y el apoyo directo a nuestra producción creativa. A la par de ello hay otro tipo de apoyos indirectos que han sido muy importantes en la disseminación del repertorio contemporáneo, así aportando a la creación de público y eventuales intérpretes de nuestra música; me refiero a los medios masivos de difusión.

A principio de los noventa existían emisoras con cierto interés en difundir la creación musical relativamente reciente, tales como la Radiodifusora Nacional de Colombia, la Radio Universidad Nacional de Colombia, la Emisora Javeriana Estéreo, la Emisora HJCK y, en mucho menor grado, la Emisora HJUT. Claro, no eran políticas generales de programación, pero sí hubo la participación en programación de una cierta cantidad de personas, algunas bastante especializadas, otras relativamente ignorantes del tema, pero dispuestas a hacerlo; entre los nombres que recuerdo destacaría a Ricardo Arias, Carlos Barreiro, Ilse de Greiff y yo, entre otros. Con el paso del tiempo este canal de difusión se ha ido achicando hasta el punto en el cual parece ser casi inexistente, apenas sobreviviendo por lo que parecen ser esfuerzos personales de individuos como José Perilla. La desaparición en noviembre de 2005 – tras 55 años de valiosísimo funcionamiento - de la legendaria Emisora HJCK de Álvaro Castaño para convertir el espacio en otro foco de vallenato comercial es el mejor (en realidad, el peor) ejemplo de la decadencia radial en nuestro medio. A principio de la década, sin embargo, la radio sirvió para que muchos conociéramos la música de un sinfín de compositores extranjeros tales como Berio, Penderecki, Xenakis, etc., etc. Claro, la difusión de música colombiana era limitada por la falta de grabaciones comerciales, pero recuerdo que una cierta cantidad de grabaciones en vivo y entrevistas eran realizadas por la Radiodifusora Nacional y HJCK.

Televisión estatal o privada local (cuyo rango de programación parece estar limitado a *realities* y noticieros igual de ridículos) prácticamente nada han aportado al desarrollo de la música contemporánea en Colombia, aunque algo se ha hecho para difundir la interpretación de música antigua con la transmisión de conciertos de la orquestas Sinfónica y, sobre todo, Filarmónica. Sin embargo, el auge de la televisión por cable liderada desde 1987 por TV Cable y ampliada por la televisión satelital en los noventa ayudó a que tuviésemos acceso a ciertas cosas que ocurren en música contemporánea, principalmente en Europa.

Parece increíble que sea tan reciente, pero es tan solo desde finales de los 90 que en Colombia, como en general en el mundo, internet ha tenido un crecimiento significativo. Apenas en 1991 se rompió el monopolio estatal de dicho medio y fue gracias a ciertas

políticas de la presidencia de Andrés Pastrana Arango que se dio una cierta masificación de su acceso público. Sobra decir que internet ha significado un medio sin precedentes para la difusión de todo lo referente a música contemporánea internacional hacia Colombia y de nuestra producción hacia afuera.

Intérpretes:

Como lo dije al principio, el crecimiento de la educación musical en Colombia ha generado un incremento obvio y enorme de instrumentistas en nuestro medio, así como su contacto con compositores – y, por ende, música contemporánea - en el desarrollo de sus espacios académicos; mi experiencia como docente en las universidades de Los Andes, Javeriana, Nacional, Central, INCCA y Distrital (ASAB) a lo largo de los años me ha brindado una vivencia directa de ello. En 1992, la fundación por parte de Manuel Cubides, durante la presidencia de César Gaviria Trujillo, del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Infantiles y Juveniles de Colombia “Batuta” ha también aportado al crecimiento de la población musicalmente formada del país y así poco o nada en su pènsu m implique contacto con el repertorio actual, en todo caso hay una sensibilización estética que luego puede ser ampliada. Con más de 30,000 estudiantes y actualmente dirigida por Juan Carlos Rivas, esta institución debe ser manejada con máxima claridad, seriedad y compromiso, para que su enorme potencial de impacto artístico y social sea aprovechado al máximo.

En cuanto a las orquestas, la Orquesta Sinfónica de Colombia fue liquidada en 2002 tras cincuenta años de actividad constante, triste fenómeno que se dio dentro del plan de privatizaciones estatales llevadas a cabo, en especial, por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Este mismo período vio el cierre o quiebra gradual de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca, la Orquesta Sinfónica del Valle, la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica del Caribe. La Banda Sinfónica Nacional (¡tras noventa años de funcionamiento!) y muchas bandas departamentales (Bolívar, Cesar, Norte de Santander, Quindío, Santander y Tolima) corrieron con suertes similares, todo esto, una vez más, con María Consuelo Araújo Castro y Adriana Mejía al frente, ésta última habiendo ya cerrado la Banda Sinfónica de Bogotá durante su dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Ante esta catástrofe cultural hubo muchos intentos de resistencia, evidentemente infructuosos. En cuanto a la comunidad compositiva, sin embargo, creo que la reacción fue poca, dado el descuido que las orquestas y bandas habían tenido durante años con la producción nacional en música contemporánea. Para tratar de remediar (o enmascarar) la situación, en el 2004 se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, pero hasta el momento no se ha logrado estabilizar y optimizar su funcionamiento. En cuanto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá, cuya existencia data de 1967, la situación ha sido más positiva ... por lo menos aún existe y su nivel es bueno, aunque su participación de la música de hoy en Colombia sigue siendo mínima.

Ante un escenario sinfónico terriblemente desalentador, el de música de cámara es



afortunadamente optimista. En 1995 fundé el *Ensamble CG*, grupo dedicado exclusivamente a la interpretación de música contemporánea, con particular énfasis en música latinoamericana y colombiana. A lo largo de estos doce años y a pesar de la ausencia de financiación, hemos podido mantener nuestras actividades, presentando decenas de obras del repertorio más reciente. De forma similar, en 2001, Harold Vásquez-Castañeda creó *deciBelio*, éste con el apoyo económico de la Universidad Javeriana; durante los cuatro años que existió (tengo aún la esperanza de que resucite) el ensamble alcanzó notables logros con una alta calidad interpretativa y una gran visibilidad gracias a su relación institucional. Ambos ensambles han funcionado como grupos móviles, es decir, su instrumentación no es fija sino que varía según las piezas que presentamos. Así, una cantidad notable de intérpretes han entrado en contacto directo con la música contemporánea y varios de ellos han continuado haciéndolo en proyectos propios, bien sea como solistas o creando nuevas agrupaciones.

Entre los solistas más notables de estas nuevas generaciones se destacan la soprano Beatriz Elena Martínez, los guitarristas Guillermo Bocanegra (quien ha grabado dos discos con repertorio latinoamericano actual) y Sergio Restrepo, los percusionistas Eduardo Caicedo, Mario Sarmiento y Juan Francisco Velásquez, los pianistas Daniel Áñez y Antonio Correa, la oboísta Sandra Ahumada, el violista Sergio Trujillo, el violonchelista Mintcho Badev y los directores Ricardo Jaramillo y Juan Carlos Rivas. Estos intérpretes se suman a algunos de generaciones mayores que en el pasado han mantenido una actividad más o menos frecuente en repertorio contemporáneo tales como el percusionista Federico Demmer, los pianistas Karol Bermúdez y Ángela Rodríguez o el director Eduardo Carrizosa, entre otros. A éstos valdría la pena agregar algunos que viven en el exterior, pero que han dado buen ejemplo a las generaciones actuales en Colombia, tales como el guitarrista Arturo Parra, el contrabajista Mauricio Romero o el flautista Gabriel Ahumada. Finalmente sumaré a esta lista parcial al *Cuarteto Manolov* y al *Cuarteto Arte Latinoamericano*, quienes incluyen algunas piezas nuevas en su repertorio.

Entre los grupos nuevos que han venido apareciendo habría que listar al cuarteto de guitarras *Atemporánea*, a *oyachi.guitarra y electrónica* y al trío de teclados *als eco*, como también a grupos institucionales que combinan esfuerzos de profesores y estudiantes tales como el Grupo de Percusión de la Universidad EAFIT, *EMCA* (Ensamble de Música Contemporánea ASAB), el Ensamble de Música Contemporánea de la Universidad El Bosque, la orquesta de guitarras *Laberinto* de la Universidad Juan N. Corpas y grupos vinculados a la Universidad Nacional como *Tacet*, *Contempo* y *Sinergia*.

El intérprete es una figura de enorme importancia para el movimiento musical de un medio y un momento. Cuando se involucra en la música contemporánea de un sitio, no sólo se convierte en el primer interlocutor del compositor a través de la obra, sino que a veces hasta es la misma influencia para la creación. Un gran intérprete es más influyente que un gran compositor en cuanto a la relevancia histórica de un instrumento dado, ya que a un solo intérprete involucrado reaccionamos muchos compositores con nuevas obras, técnicas y estéticas. Si es conciente de su papel, se convierte en el puente esencial que cierra aquel triángulo cultural compositor-intérprete-público, y de esa manera pone en acción el potencial real del arte musical para su sociedad. Los verdaderos intérpretes son grandes ejecutantes,

pero más que ello son grandes músicos que entienden lo que los compositores hacemos, a veces antes o mejor de lo que los mismos compositores podemos, pero siempre de formas complementarias que dan vida a la obra más allá del control de su creador original, abriendo su potencial de reinterpretación y resignificación. Tal es el caso en nuestro medio de grandes intérpretes como Beatriz Elena Martínez o Guillermo Bocanegra, y somos realmente afortunados de contar con ellos.

Festivales, ciclos y conciertos:

Los constantes esfuerzos de Casas y Barreiro, y la creciente programación independiente por parte de muchos compositores con sus propias obras, y de intérpretes con sus propios programas de música nueva, hicieron de los noventa una intensa década para la música contemporánea en Colombia. Bejarano y Reyes organizaron dos monumentales ciclos de música electroacústica - ANAGRAMAS 1 y 2 - durante los FIMCB de 1993 y 1995, los cuales retaron nuestros oídos, mentes y cuerpos con alucinantes horas de música inimaginable. Entre 1997 y 1999, junto con García, organizaron los nutridos y formativos ciclos “La 1era oreja” y “La 3a oreja”, realizados con una inteligencia y un rigor que hizo de ellos virtuales diplomados en la historia y estética del género. En 1995 y 2001, García y Arias, inicialmente con la colaboración de Inés Wickmann, organizaron dos ediciones del Festival de los Tiempos del Ruido, cuestionantes ciclos en los cuales músicas acústicas, electroacústicas, experimentales e improvisatorias se complementaron con instalaciones y otros tipos de arte sonoro para ampliar nuestras definiciones de arte y música por igual.

A lo largo del período, la Biblioteca Luis Ángel Arango alcanzó el pico de su aporte al desarrollo de la música en Colombia con ciclos de programación tales como “Música y músicos de Colombia”, “Música y músicos de Latinoamérica”, “La música del siglo XX” y “La música contemporánea”. Paralelamente, el ciclo “Jóvenes intérpretes” abrió un importante espacio para el fogueo de nuevos instrumentistas en un auditorio influyente y además, con su exigencia de por lo menos una obra colombiana por concierto, los estimuló a refrescar el repertorio de sus diferentes instrumentos. La programación específica de música contemporánea, desafortunadamente, ha decaído de forma marcada en los últimos años a pesar de mantenerse el personal de su División de Música, con Stella de Páramo a la cabeza.

En el empalme de décadas un comprometido grupo, liderado por Daniel Leguizamón, Daniel Prieto, Fabián Torres y Rodrigo Restrepo, llamado ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de Los Andes) cumplían una meta de agremiación productiva que media década atrás sus antecesores habíamos sido incapaces de lograr. De su ímpetu salieron dos producciones discográficas (ver Anexo 2), numerosos conciertos y su proyección como los músicos más significativos de su respectiva generación.

Finalmente, en 2002, se fundó el Ciclo Colón Electrónico, planteado desde la dirección del Teatro Colón, en aquel entonces bajo Clarisa Ruiz y con la coordinación de García y Ricardo Rozenthal, un inteligente e influyente comerciante de música. Posteriormente, bajo la

dirección del Teatro de Amalia de Pombo, la coordinación del ciclo fue realizada por la ya mencionada Ana María Romano. La meta del ciclo ha sido estimular y difundir las artes sonoras de vanguardia y sus interacciones con otras áreas de la creación artística. Esto ha permitido que una enorme gama de propuestas hayan encontrado en él cabida y que públicos muy variados compartan espacios e inquietudes.

Espacios de concierto:

Algunos de los espacios de concierto tradicionales, tales como el Teatro de Cristobal Colón - con sus salas principal y Mallarino, así como el Foyer -, la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, y en menor grado, el Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán, han seguido cumpliendo un papel importante en la difusión de música contemporánea. Espacios más nuevos, como el Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio o el Centro Cultural William Shakespeare del Colegio Anglo-Americano, han escogido ser relativamente insignificantes por la inclinación más comercial de su programación. La designación de “comercial”, valga la pena aclarar, no implica que hayan dedicado su programación a música popular, sino que lo han hecho a espectáculos de menor envergadura artística por tener un mayor potencial económico. Lo que veo como vanguardia en música popular, de hecho, comparte muchos de los espacios con aquella en música académica, lo cual reafirma la posición que algunos tenemos respecto a la vanguardia musical colombiana: ella no depende del género sino de la actitud que la genera. Así, algunos de los espacios que han albergado al importante colectivo de proyectos populares *La Distritofónica* lo habían venido haciendo con el Ciclo Colón Electrónico; ejemplos como éste hay varios, pero no me extenderé. En Medellín, sé de cierta actividad de la Cámara de Comercio, en Armenia, bajo la apasionada y acertada dirección de Martha Lucía Usaquén, lo ha hecho el Museo Quimbaya, mientras que en Villavicencio, el Centro Cultural La Vorágine comienza a sorprender con una programación arriesgada.

Otros espacios de menor envergadura, en cuanto a capacidad y/o en cuanto a tradición, comenzaron a tener un papel muy importante en cuanto a la difusión de nueva música colombiana. Tal es el caso de la Sala Tairona del Centro Colombo-Americano, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la Sala Oriol Rangel del Planetario Distrital, el Teatro Delia Zapata Olivella, los auditorios de las bibliotecas públicas Virgilio Barco, El Tintal y El Tunal, la Sala Otto de Greiff, el Teatro del Parque Nacional, la sala Molière de la Alianza Colombo-Francesa, la Sala Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional y, durante la dirección de Cecilia Casas, la Sala Ernesto Bein del Centro Cultural Gimnasio Moderno.

Como resulta obvio, buena parte de la música académica de este período ha nacido y ha tenido difusión en el ampliado medio universitario. Varias escuelas han escogido o permitido - a veces casi a regañadientes - que sus salones y auditorios se conviertan en los hervideros culturales que deben ser. Así, el Auditorio Fundadores de la Universidad EAFIT en Medellín ha trascendido su aparente destino para transformarse de foco de conferencias en semillero cultural. Igualmente, la Universidad de Los Andes ha contado con la Sala de Música Ernesto Martín y el Auditorio Alberto Lleras, la Universidad Javeriana lo ha hecho con el Auditorio Pablo VI, la ASAB, con el Auditorio Alejandro Obregón y el Salón 125 y la

Universidad Nacional de Colombia con sus numerosos espacios, en especial el Auditorio Olav Roots del Conservatorio. Destaco estas cuatro escuelas porque son aquellas que cuentan con programas de composición y, por ende, generan una cantidad importante de nuevas creaciones musicales. En Cali, los auditorios Beethoven y de Música de Cámara del Conservatorio Valencia hacen un acto de resistencia ante el letargo predominante de estos géneros en la ciudad. Paralelamente, otras escuelas que no imparten formación oficial en música se han lanzado a programaciones sorprendentemente aventuradas, como ha sido el caso de la Universidad San Buenaventura en Bogotá bajo el liderazgo del compositor Fabián Torres (Bogotá, 1977). La Universidad Jorge Tadeo Lozano, con su envidiable Auditorio Fabio Lozano, ha abierto ya sus puertas en varias ocasiones a presentaciones de este tipo, tanto de artistas nacionales como extranjeros.

Finalmente, algunos museos que no cuentan con verdaderos auditorios han programado eventos musicales de vanguardia, sobre todo en los campos de la música electroacústica, la improvisación libre, el *performance* y el *hapenning* (ver Glosario). Tales son los casos del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBo), el Museo de Arte Contemporáneo “El Minuto de Dios” y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, entre otros.

Otros premios y ediciones:

Comenzando en 1994, a raíz del enorme crecimiento de la electroacústica colombiana, Barreiro organizó, con el apoyo de la Alianza Colombo-Francesa en Bogotá, el Concurso Nacional de Composición en Música Electroacústica. Una particularidad de este certamen era que su premio consistía de un viaje de estudio y trabajo al Instituto de Música Experimental de Bourges (IMEB, en aquel entonces conocido como GMEB), en Francia, institución de relevancia mundial que apadrinó en cierto grado el concurso. Desafortunadamente, sólo se alcanzaron a realizar tres ediciones, de las cuales fuimos ganadores Rodolfo Acosta R. en 1994, Alba Fernanda Triana en 1995 y Germán Toro en 1996 (ver Anexo 1).

Si recordamos lo que se ha discutido, este proceso se dio en pleno auge de los premios de Colcultura, pero coincidió también con la entrada del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) al fomento de la música contemporánea en Colombia y no sólo en Bogotá. En 1996, mientras Colcultura llegaba a su tope de cuatro premios de composición y el premio de electroacústica era otorgado por última vez, el IDCT ofrecía por primera vez un premio de composición en dos categorías. Este programa se ha mantenido como un esfuerzo anual, con la única excepción de 1997, cuando no fue convocado (ver Anexo 1). Los cambios que ha habido durante el período parecen responder más a cuestiones musicales que a cuestiones políticas, y da la sensación de que cada vez está siendo mejor planteado y administrado. Entre las cosas que demuestran el diferente grado de apropiación institucional (en comparación al Ministerio de Cultura) del concurso están su empeño por no sólo premiar sino también presentar, grabar y editar en partitura las obras ganadoras; de estas tres metas, la primera siempre se ha alcanzado, la segunda en ciertas ocasiones y en cuanto a la tercera, apenas se inicia el proceso. Otra diferencia interesantísima, es que el concurso del IDCT ha hecho de la deliberación del mismo todo un evento, organizando encuentros,

seminarios y talleres de los miembros del jurado con la comunidad musical, en especial la estudiantil. En 2003, el IDCT dio otro paso verdaderamente trascendental al crear los Laboratorios de Nueva Música, una mesa de trabajo conformada por gente directamente involucrada en música contemporánea, sean estos compositores, intérpretes, gestores, docentes, etc. Desde los Laboratorios son muchos los proyectos, las políticas y las meditaciones relevantes que han surgido, entre lo cual destaco de manera especial el estímulo a intérpretes, sean solistas o grupos, por medio de concursos o programación constante y financiada de conciertos. El verdadero impacto del trabajo de los Laboratorios, creo, se hará más evidente con el paso del tiempo en la medida en la cual germina lo que se ha sembrado.

Esto del tiempo es importante, pues creo que algo fundamental en la eficaz gestión que se ha venido haciendo desde el IDCT (recientemente transformado en Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte), tiene que ver con la continuidad de un personal inteligente y responsable (como Juan Luis Restrepo y Luz Amparo Rodríguez), con, por lo menos, cierto poder de decisión y ejecución. Este perfil contrasta hasta cierto punto con lo que ha ocurrido en el Ministerio donde los funcionarios de alto rango, en especial los ministros mismos, a veces no han sido idóneos, no han llegado a promediar ni un año en el cargo (dado que éste parece ser con frecuencia una simple cuota política) y han sido autoritarios, desconociendo la experiencia y sapiencia de muchos de los llamados mandos medios, quienes sí tienen la experiencia, el conocimiento y la disposición necesarios para una gestión acertada, como son los casos de Josefina Castro y Alejandro Mantilla, entre varios otros.

Estos funcionarios han sido los primeros en lamentar y criticar la marcada reducción de la labor de edición partiturográfica por parte del Estado, como también su falta de políticas en edición fonográfica. Ante esta continua situación, algunos compositores e intérpretes han optado por editar su trabajo de manera independiente o con el apoyo de instituciones académicas (ver Anexos 2 y 3). Particularmente admirables, en cuanto a los proyectos institucionales, han sido los esfuerzos y logros partiturográficos de la Ediciones Musicales Universidad EAFIT, en Medellín, una vez más, con un decisivo aporte de Andrés Posada. En lo discográfico, quedamos pendientes del desarrollo de la colección “Compositores e Intérpretes” de la Universidad Nacional de Colombia, cuya publicación “Tiempo de piano” es muy prometedora.

El sector privado extra-académico, por su parte y con heroico empeño, ha intentado sacar adelante, algunos proyectos en ambos campos. Por una coincidencia inexplicable, en 2002 comenzaron dos proyectos particularmente interesantes en cada uno de ellos. En lo partiturográfico nació el proyecto *Matiz Rangel Editores* (ver Anexo 3), construido sobre el empeño del compositor Juan Pablo Carreño y el violista Víctor Panqueva, a quienes se sumó un año después el también compositor Daniel Leguizamón. *MRE* no sólo ha editado piezas locales preexistentes (*Tres haikús*, de Johann Hasler, por ejemplo), sino que también ha convocado concursos nacionales e internacionales para seleccionar piezas a editar (uno inicial a nivel nacional, recibiendo obras para el oboísta Gabriel Insuasty, y uno segundo a nivel internacional para la soprano Beatriz Elena Martínez y el pianista Daniel Áñez), ha organizado conciertos (del *Ensamble CG* para difundir estas obras, por ejemplo) y hasta ha apoyado a intérpretes en el encargo de obras nuevas a compositores, ofreciendo la edición

posterior de la partitura como contraprestación (como el caso de mi pieza *Archipiélagos de la esperanza* para el dúo decentro).

En lo fonográfico, el mismo 2002 dio a luz a la *Editorial Musical Sur*, curiosamente creada por tres músicos de práctica netamente popular (mientras que la disquera se ha preocupado por publicar repertorio académico): el bajista Santiago Niño, el vocalista y guitarrista Juan Mario Rubiano y el baterista Felipe Malagón. Los proyectos de *Sur* visualizan tres series editoriales principales: “Compositores colombianos actuales” (vivos y activos, con el disco *40 color*, de Roberto García como ejemplo), “Compositores colombianos clásicos” (muertos o inactivos, con la edición del disco monográfico de Jacqueline Nova incluido en la revista *A Contratiempo No. 12*, del Ministerio de Cultura como ejemplo) e “Intérpretes contemporáneos” (de repertorio latinoamericano contemporáneo, con el disco *La otra guitarra*, de Guillermo Bocanegra, como ejemplo).

Ambos proyectos han enfrentado enormes dificultades y recibido poca o nula ayuda de entidades públicas y privadas colombianas. Creo que si el Estado no va a asumir directamente la responsabilidad de documentar el presente y pasado inmediato de nuestra música, una salida viable sería la creación de estímulos financieros específicos a personas dispuestas a hacerlo. Hay que tener en cuenta que el costo de la grabación de un disco o la edición de una partitura puede resultar individualmente insostenible, especialmente para un músico no-comercial. Para un gobierno nacional, sin embargo, ese mismo monto resulta, en realidad, insignificante.

No quiero cerrar esta sección sin comentar, así se salgan del tema principal de este escrito, algunos trabajos muy loables: Por una parte están los proyectos editoriales del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, los cuales incluyen un gran número de partituras de Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) y Adolfo Mejía (1905 – 1973). Por otra parte está el monumental, delicioso e inspirador trabajo sobre la música de Antonio María Valencia (1902 – 1952) hecho por Mario Gómez-Vignes, el cual incluye la edición crítica de su obra completa y una biografía analítica. Finalmente quiero resaltar, en lo fonográfico, el proyecto de grabaciones del Banco de la República, el cual ha presentado discos monográficos de Mejía y Valencia, entre varios otros, así como el *Compositores de nuestro tiempo* incluido en el Anexo 2. Aunque la mayoría de estos trabajos documenten compositores colombianos de principios del siglo XX, en todo caso se llevaron a cabo desde principios del noventa, como también ocurre con los reveladores esfuerzos de los grupos *Canto* y *Música Ficta* respecto a repertorio colonial. Todo este legado se sostiene como hermosos documentos que edifican una nación desde la creación de una memoria cultural crítica y conciente.

La investigación y la crítica:

Uno de los campos relacionados a la música que mayor crecimiento ha mostrado en el último par de décadas en Colombia ha sido el de la investigación. Nombres como los de Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque y Susana Friedmann se suman a aquellos clásicos de Andrés Pardo Tovar, Luis Antonio Escobar y José Ignacio Perdomo Escobar, como

historiadores esenciales de la música colombiana. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, fundado en 1978, parece hacerse cada vez más importante, mientras que la Fundación DE MVSICA, creada en 1992 por Bermúdez y Juan Luis Restrepo, articula eficazmente escritos y grabaciones de todo tipo. Carlos Miñana, Manuel Bernal, y Ricardo y Nestor Lambuley han sido muy relevantes en investigación y difusión del campo de músicas regionales y populares, mientras que Jaime Cortés, Carolina Santamaría y Juliana Pérez, entre otros, forman parte de nuevas y prometedoras generaciones de estudiosos.

La investigación respecto a la música académica contemporánea colombiana, sin embargo, parece ser prácticamente nula, especialmente en lo estético-analítico. Ello, claro está, a menos de que entendamos la composición y la interpretación como actividades investigativas, acepción nada descabellada del término. Los principales responsables de los contados escritos al respecto – siempre de enfoque histórico – parecen ser compositores como Mauricio Bejarano (quien específicamente ha escrito acerca de música electroacústica) y “documentadores musicales” como Carlos Barreiro en Bogotá y Luis Carlos Rodríguez en Medellín, quienes han abordado, con esfuerzos titánicos, la mayoría o totalidad de compositores nacionales de los siglos XX y XXI.

En cuanto a la crítica, éste es, en mi opinión, uno de los campos más pobres de nuestro medio. En el pasado hubo casos de comentaristas musicales cultos e influyentes tales como Otto de Greiff y Hernando Caro Mendoza, pero la frivolidad de la prensa parece haber acabado, incluso, con el mero campo del comentario. La crítica es algo potencialmente muy importante, dependiendo, claro está, de cómo se aborde. Lo que necesitamos (¡y hartos!) no son personas que nos digan si el pianista tal tocó bien o mal (¡al día siguiente, cuando ya para qué!) ni que nos hagan frías descripciones de la pieza que estamos a punto de escuchar (anulando, en parte, la aventura de la experiencia auditiva misma). Lo que siento que necesitamos son críticos que funcionen como verdaderos intermediarios entre los músicos de una comunidad – compositores e intérpretes - y su potencial público. Interlocutores capaces de ayudar al público a ir más allá de las obviedades para entender los posibles significados de una obra o de una interpretación; divulgadores de los arcanos de una música eventualmente compleja, capaces de revelar el potencial de espejo social que conlleva un arte propositivo.

### Compositores 3:

En este escrito he hablado acerca de dos generaciones de compositores que han enfrentado difíciles situaciones cambiantes en cuanto a la educación musical, en cuanto al estímulo y el apoyo a la actividad creativa, y en cuanto al acceso a la información, todo esto además del más obvio y más grande reto que enfrenta cualquier compositor en su día a día: el hacer buena música. El primer grupo debió luchar ante todo por replantear la educación musical, así como por abrir el camino a nuevos estímulos oficiales a la creación. El segundo grupo pudo gozar de los logros de la anterior generación y, en parte debido a ello, tuvo que enfrentar el reto de lidiar con una explosión inusitada de información y la confusión estética y técnica que ello conlleva. El último grupo de compositores que comentaré enfrenta, tal vez ante todo, un reto de orden ético: teniendo ya la posibilidad de acceder a una formación bastante completa y variada, teniendo ya la posibilidad de entrar en circuitos compositivos e

interpretativos intensamente activos y teniendo ya un público interesado y siempre creciente, ¿por qué componer? La lucha heroica de revitalizar un entorno casi desértico ya ha sido librada y la aventura de descubrir la deslumbrante mina de la música de la posguerra en todo el mundo ya ha sido vivida; ¿qué causas adoptarán? Estas afirmaciones son generalizaciones y como tales, son aseveraciones incompletas y simplificantes de la problemática vivencial del músico colombiano. También hay que tener en cuenta que aquello que digo que ha sido resuelto tiene que seguir siendo nutrido y que, además, hoy en día todos los mencionados y hasta Jesús Pinzón, al borde de los ochenta, seguimos activos. Así, esta pregunta nos afecta a todos, pero para los más jóvenes puede ser el dilema que abre y define el comienzo mismo de la vida profesional.

Algunos compositores han buscado entornos en los cuales es más factible vivir de la composición; es decir, ganar lo suficiente a través de la práctica creativa en música académica contemporánea como para no depender de otros trabajos para mantenerse. En Colombia, ello ha sido prácticamente imposible, a menos de que aceptemos vivir en una extrema austeridad. La mayoría hemos puesto el peso de nuestro sustento económico en la docencia, la composición comercial, la producción y otras labores, algo que ciertos compositores no han visto como una opción atractiva. Por ello, varios han decidido trasladarse a otros sitios, principalmente los E.U.A. y Europa, donde los apoyos del Estado y del sector privado son mayores. Supongo que en todos o algunos de los casos ya mencionados, como Potes, Toro y Vega, la razón puede ser la misma, pero en realidad no me consta; en los compositores menores, a quienes soy más cercano, me consta que sí lo es.

Los siguientes cinco compositores que reseñaré son egresados de la Universidad Javeriana y todos han optado por estudiar y radicarse en el exterior. En primera instancia encontramos a Luis Fernando Rizo Salom (Bogotá, 1971), quien viajó a París para estudiar en el *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse*. Desde su grado ha comenzado a desarrollar una carrera que se perfila como una de las más exitosas de colombiano alguno en Europa. Un proceso muy similar, tanto en sus estudios como en su práctica profesional lo ha seguido Marco Antonio Suárez (Bogotá, 1974), cuyo interés en la electrónica en vivo encuentra cada vez más acogida en Francia, con un creciente interés en el campo de la instalación interactiva. Eblis Álvarez (Bogotá, 1977) realizó estudios de posgrado en el Conservatorio Nacional de Dinamarca, país en el cual vive, habiendo ingresado en 2004 a la Sociedad de Compositores Daneses. Se ha desempeñado como compositor e intérprete de varios instrumentos y en los más variados estilos académicos y populares, pero siempre con la actitud cuestionante de una natural e irreverente vanguardia. Iván Jiménez (Cali, 1976) cursó estudios de posgrado en la *University of Pittsburgh*, en los E.U.A. Por lo menos durante su período colombiano (desafortunadamente nada he podido conocer de su producción reciente), Jiménez cultivó un estilo muy particular dentro del ámbito académico colombiano con una escritura fuertemente melódica, de ritmos simples y a veces repetitivos, creando ambientes diatónicos que se desenvuelven pausadamente. Egresado de la misma universidad en composición y musicología, Federico García De Castro (Bogotá, 1978) ha cultivado dos tendencias claras y opuestas: por un lado, ha escrito una serie de obras con fuertes reminiscencias de la tonalidad tradicional; por otro lado, encontramos piezas en las cuales se hace evidente una mayor toma de riesgo y un intento por explorar nuevos derroteros musicales para su experiencia personal.



Por su parte, Leonardo Idrobo Arce (Cali, 1976) ha sido un caso excepcional, dada su particular formación, la cual lo llevó a pasar por y abandonar tanto la Universidad Nacional de Colombia, como también la Javeriana, enfocando sus esfuerzos en clases particulares de análisis y composición con Rodolfo Acosta R., y talleres y seminarios entre los cuales destaca aquellos con Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián. A lo largo de la segunda mitad de los noventa fue enormemente activo al lado de varios de los compositores de la generación anterior, pero desde 2001 vive en Basilea, Suiza en donde, sin haber completado pregrado cursó el posgrado en composición en la Escuela Superior de Música. Allí, Idrobo ha creado una música, generalmente instrumental, de sutiles relaciones estructurales entre los materiales, llegando a resultados cada vez más contundentes y conmovedores. Aunque actualmente estudiante en París, tras varios años en la *Florida International University*, en los E.U.A., Juan Pablo Carreño (Bucaramanga, 1978) ha mantenido un constante contacto con el medio local, tanto por su manejo de *MRE*, como también por su actividad compositiva. En Bogotá y en su nativa Bucaramanga, como también en el exterior, Carreño ha sido un notable difusor de música colombiana y su creciente catálogo, dominado también por música instrumental ha oscilado entre la complejidad y la simplicidad, en ambos casos alcanzando una cautivante expresión poética.

Alexandra Cárdenas Acosta (Bogotá, 1976) y Javier Arciniegas (Bogotá, 1977), la primera egresada de Los Andes y el segundo de la Javeriana son otros dos que han optado por dejar el país, pero a pesar de sus enormes talentos han disminuido de manera notable y lamentable su producción artística. Siempre radicado en Colombia, en cambio, y prácticamente al margen de cualquier formación institucional en composición, Fabián Quiroga (Bogotá, 1977) se edifica como uno de los más interesantes creadores de su generación, con una producción camerística plena en implicaciones filosóficas.

Formados en la Universidad de Los Andes, los siguientes seis compositores han escogido hasta el momento llevar a cabo sus carreras en el medio nacional, razón por la cual están teniendo un impacto mayor sobre el desarrollo de la música en Colombia. Fernando Rincón Estrada (Colombia, 1973) combinó la formación institucional con clases particulares, talleres y seminarios con, entre otros, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. Entre 2001 y 2004 estudió en el Conservatorio Real en La Haya, Holanda y desde el 2004 se encuentra de nuevo radicado en Bogotá. Entre los compositores de su generación, es uno de los cuales con mayor sutileza y delicadeza trata el material musical con que trabaja, buscando, desde imaginarios muy personales, una comunicación fuerte y profunda con intérpretes y público. Jorge Gregorio García Moncada (Bogotá, 1975) continuó sus estudios universitarios en la *Texas Christian University*, Dallas-Fort Worth, Texas, E.U.A., y ha ampliado sus derroteros, claramente evolucionados de los de su maestro Pulido, con las herramientas de la informática musical. Al igual que Rincón, se empeñó por regresar a Colombia lo antes posible y ha sido fundamental en la apertura a la música contemporánea en una de las escuelas de reciente desarrollo, la Universidad El Bosque.

Rodrigo Restrepo (Bogotá, 1977), Fabián Torres (Bogotá, 1977), Daniel Prieto (Bogotá, 1978) y Daniel Leguizamón (Bogotá, 1979) son los cuatro compositores que lideraron el ya mencionado movimiento de ECUA. Todos ellos han continuado cultivando una intensa

actividad compositiva e interpretativa y, por diferentes que puedan llegar a ser sus inclinaciones, aquel espíritu positivo de cooperación sigue intacto. Restrepo y Prieto han explorado con particular ímpetu el mundo de la electroacústica, éste último, en particular, se ha desempeñado en el campo del arte multimedial digital. Torres, conocido también como FAO, se ha preocupado por la integración de música, teatro, danza e imágenes, mientras que la variada actividad de Leguizamón ha sido comentada antes.

Resulta notable la tendencia de los compositores egresados de la Javeriana a dejar el país en comparación a los de Los Andes, quienes en la mayoría de los casos parecemos querer quedarnos. Dados los números, no puede ser coincidencia y debe tener una explicación en qué se enseña y cómo se enseña en cada escuela, y cada una debería preguntarse si ese contenido es consecuente con sus intenciones. Encuentro por lo menos un ejemplo de este contraste del “qué” y “cómo” en los profesores extranjeros que han invitado ambas escuelas. Mientras que en la Javeriana Vásquez-Castañeda ha promovido las visitas de personajes del círculo musical francés tales como Tristan Murail o Dominique My, desde Los Andes, Martha Enna Rodríguez ha promovido aquellas de personajes latinoamericanos como Coriún Aharonián o Graciela Paraskevaídis. Me consta que estos últimos han sido para muchos de nosotros una influencia enorme en la toma de conciencia respecto al valor de lo local y lo regional. Los franceses, a su vez, han influenciado a otros a creer en posiciones estéticas supuestamente universales, planteadas, como es de suponer, desde la misma París.

Como se ha hecho evidente, la formación de compositores en los últimos años se ha concentrado en universidades diferentes a aquella fuente tradicional que fue la Nacional, fenómeno que preocupa profundamente y requiere meditación por parte de sus directivas. Tras los grados del ya mencionado Hasler y del brevemente activo Germán Ricardo Osorio Rincón (1977), los egresados de dicha escuela se han concentrado fundamentalmente en el campo de la interpretación. Al grupo de escuelas de composición se ha sumado la ASAB, ahora como parte de la Universidad Distrital, con un muy particular programa en Arreglos y Composición que ha dado ya fabulosos resultados en el campo de las músicas populares. Recientemente, su programa de estudios se ha ampliado para ofrecer también posibilidades en músicas académicas, con prometedoras perspectivas y un nutrido grupo docente que incluye a Gustavo Lara, Jaime Torres Donneys, Fernando Rincón, Mauricio Lozano, Juan Sebastián Monsalve y Rodolfo Acosta R.

### Conclusiones:

Actualmente gozamos de un movimiento en música contemporánea colombiana pujante y creciente. La variedad de estilos y lenguajes que se practican, así como de los medios en los cuales se interviene, se han hecho cada vez mayores. La música acústica (especialmente de cámara), la electroacústica, la improvisación libre, las instalaciones, la multimedia, el *performance* y todo tipo de artes sonoras se cultivan día a día, en un constante diálogo con diferentes tipos de público. Innumerables influencias académicas, populares y folclóricas de todo el mundo se están encontrando en nuestras músicas, lanzando todo tipo de resultados expresivos, algunos derivativos y otros bastante originales, siempre en busca de quiénes somos – como colombianos en particular y humanos en general - a principios del tercer milenio.

Toda sociedad a lo largo de la historia ha cultivado algún tipo de música y en diferentes partes del mundo algunas músicas se han desarrollado como tradiciones académicas concientes de sus dimensiones éticas, históricas, estéticas y teóricas. Además de lo popular y lo tradicional, Colombia ha vivido una tradición académica europea constantemente impuesta a lo largo de medio milenio, y la ha venido transformando en una música académica contemporánea local, cada vez más propia y viva. Entre las muchas dificultades que se enfrentan día a día en la práctica de esta música, su naturaleza no-comercial es una en la cual el Estado debe participar activamente. Un continuo y creciente apoyo a la creación, documentación, difusión y apropiación del trabajo de nuestros compositores, intérpretes, gestores, editores, investigadores, etc., debe ser prioridad del Estado. Dicho apoyo, desarrollado como políticas culturales estables que involucren también al sector privado, debe ser entendido, no como una financiación a un gremio específico, sino como un aporte básico a la creación de una memoria cultural de la Colombia contemporánea, legado que nos ayudará permanentemente a tomar conciencia de nosotros mismos como sociedad en desarrollo.

El centralismo bogotano respecto a la actividad en música contemporánea es un hecho preocupante que debe ser enfrentado. Este fenómeno se ha dado por las situaciones educativas y laborales aún más difíciles en otras regiones del país diferentes a Bogotá, donde en todo caso no es fácil ni rentable este campo artístico. Creo que debe darse un apoyo mayor a esta actividad musical en las diferentes regiones del país sin que ello vaya en detrimento de la actividad capitalina. Más bien, Bogotá y las demás ciudades deben enriquecerse mutuamente, aprovechando esta música como herramienta para una integración nacional cada vez mayor.

Uno de los retos pendientes es el de lograr una agremiación duradera, la cual, más que una asociación de compositores, debería ser una asociación general de música contemporánea en la cual, además de compositores, tengan también representación intérpretes, investigadores, gestores y todos los involucrados en este fenómeno cultural. Proyectos como los Laboratorios de Nueva Música creados por el IDCT (con su variado perfil de miembros de esta comunidad musical) o la Asociación Colombiana de Facultades de Artes, ACOFARTES (con su representativo cubrimiento nacional) pueden servir como ejemplos o hasta plataformas sobre las cuales trabajar.

## Anexo 1: Estímulos y apoyos

### Becas de creación Colcultura/Ministerio de Cultura:

1988

- Andrés Posada: *Los colores*, seis escenas orquestales.

1989

- Mauricio Lozano: *Libro de piano para la juventud*.
- Germán Borda: *Visiones del mar en seis partes*.
- Guillermo Gaviria: *Gaisa*.
- Luis Pulido: Obra para orquesta.

1992

- Juan Antonio Cuéllar Sáenz: *24 piezas para banda*.
- Luis Fernando Franco Duque: *Shalabambazu*, suite de danzas.
- Gustavo Adolfo Lara: Cuatro piezas electroacústicas.
- Sergio Mesa: Obra de cámara y obra sinfónica.
- Lilibian Montes Barahona: Recital poético-musical "Kantos".
- Gustavo Adolfo Parra Arévalo: Poema sinfónico inspirado en el lenguaje musical nativo.
- Andrés Posada: *El pastor y la hija del Sol*; ópera infantil en un acto.
- Luis Pulido: *Reflejos*, para banda.
- Julián Rodríguez Granda: Obra para coro e instrumentos.
- Jaime Torres Donneys: *Sinfonía del Tambo*.

1993

- Juan Fernando Echavarría: *Opereta para llevar en la maleta*.
- Mauricio Lozano: *Concierto veintiúnico para violín y orquesta*.
- Gentil Montaña: *Suites y fantasías sobre temas colombianos*, para guitarra.

1994

- Ricardo Arias: *Dúos postales y otras correspondencias (DUPOC)*.
- Fabio Miguel Fuentes: *Esencias*.

- Jesús Pinzón: *Evocaciones Huitotas*.
- Juan Javier Polanía Farfán: *Euandama*.

1995

- Roberto García: *Ecolalia ecología*, tres piezas mixtas interactivas para instrumentos, voz y medios electroacústicos.
- Arturo Parra: *La muerte de los reyes*, para guitarra y voz recitada.
- Catalina Peralta: *Soliloquio del exilio*, para orquesta y sonidos electrónicos.
- Germán Toro: Música para flauta solista, cinta magnetofónica y ocho instrumentistas.
- Gustavo Yepes: Canciones corales sobre textos de Rafael Pombo.
- José Ignacio Murillo Tobar: *Okima (Baile) – Amerrikua-Mito-Ritual y Magia*, para coro mixto, grupo de percusión y gran orquesta.

1996

- Ricardo Escallón: *Concierto para flauta virtual*.
- Guillermo Carbó: *Cordal 23*.

1997

- Arturo Parra: Cuatro composiciones para guitarra y cinta magnética.
- Alba Fernanda Triana: *A la mesa (Rituales de sacrificio)*.
- Alba Lucía Potes: *De las travesuras y percances del amor*, cantata para tenor, soprano, coro mixto y orquesta de cámara, basada en doce poemas de León de Greiff.
- Mauricio Bejarano: *Bogotá, una ciudad que suena*.

1998

- Johann Hasler: *Immolatio mundi*, ópera.
- José Ignacio Murillo Tobar: *Yuakt*, para orquesta sinfónica y voces indígenas.

Desde este año se sumaron a las Becas de creación, las Residencias artísticas G-3, intercambios creativos con México y Venezuela: Juan Carlos Marulanda y Rodolfo Acosta R.

1999

- Mauricio Lozano: *Nuevos cantos infantiles colombianos*.
- Catalina Peralta: *Psicopatía-Igitur o la locura de Elbehnon*, para recitador (barítono), cinta magnética y sonidos virtuales en vivo.
- Edgar Fabián Forero Valderrama: *Doce estudios para la bandola colombiana*.

Residencias artísticas G-3: Leonardo Idrobo.

2001

- Pedro Gómez-Egaña: *Cunícula*.

Residencias artísticas G-3: Leonardo José Gómez Gómez.

2002

Residencias artísticas G-3: Marco Antonio Suárez Cifuentes.

2003

- Edgar Andrés Páez Gabriunas: *Suites de concierto*.

- Luis Fernando Franco Duque: *Ramón el Camaleón*.

Este año se crearon las Residencias nacionales: Luis Fernando Franco Duque y Claudia Lucía Calderón Sáenz.

2004

- Leonardo José Gómez: *Tarapoto*.

Residencias artísticas G-3: Camilo Giraldo Ángel y Rodolfo Acosta R.

2005

- Carlos Julio Toro: *Concierto para guitarra y orquesta de cámara*.

- Carolina Noguera Palau: *Tres suites para banda*.

Residencias artísticas G-3: José Ignacio Murillo Tobar y Mario Alejandro Galeano Toro.

2006

Residencias artísticas G-3: Juan Pablo Carreño Ballesteros.

Premios de composición Colcultura/Ministerio de Cultura:

(Premio y edición de partituras)

1992

*Aluna*, poema para banda sinfónica, de Alberto Guzmán Naranjo.

*Earth*, para quinteto de clarinetes, Guillermo Rendón García.

*Metamorfosis*, para quinteto de cuerdas, de Rodolfo Ledesma Aragón.

*Cuatro abstracciones para cobres*, de Juan Carlos Marulanda López.

1993

*Variaciones sin tema*, para viola, violonchelo y contrabajo, de Jesús Pinzón Urrea.

*Desposorios místicos*, para contralto, bajo, violín y piano, de Luis Guillermo Quijano.

*Abejas*, para orquesta orquesta sinfónica, de Gustavo Parra.

1994

*Guácharo*, para contrabajo y conjunto de cámara, de Luis Pulido Hurtado.

*Tres piezas para percusión, arpa, celesta y piano*, de Johann Hasler.

1995

*Secreto*, para grupo de cámara, de Luis Pulido Hurtado.

1996

*Suite colombiana*, para banda sinfónica, de Jorge Olimpo Manrique.

*Claves*, para sexteto de percusión, de Juan Carlos Marulanda.

*Cuatro piezas para cuarteto de cuerdas*, de Luis Guillermo Quijano.

*Délires*, para barítono y grupo de cámara, de Johann Hasler.

1997

*Pequeño Réquiem*, para grupo de cámara, de Leonardo Idrobo Arce.

*v3v3v3r*, para nueve voces solistas, de Rodolfo Acosta R.

*Geilon*, para orquesta sinfónica, de Gustavo Parra.

*Sol del trópico*, para soprano y cinco instrumentistas, de Germán Ricardo Osorio Rincón.

1998

*Impromptu para banda*, de Blas Emilio Atehortúa.

*Amazonie - Evolutiva III*, para marimba y orquesta de cámara de cuerdas, de Harold Vásquez-Castañeda.

1999

*Bambaros*, para orquesta sinfónica, de Gustavo Parra.

2000

No se convocó premio.

2001

*El Juego*, para grupo de cámara, de Juan Camilo Hernández Sánchez.

2002

No se convocó premio.

2003

Este año se convocó el Premios Nacionales de Música Electroacústica y de aquí en adelante no se han editado partituras de las obras ganadoras:

*Ying Yang, Big Bang*, para cinta sola, de Rodrigo Restrepo Pabón.

*Tripartita*, para cinta sola, de Luis Alejandro Olarte.

*Reloj Cósmico*, música mixta, de Eblis Javier Álvarez Vargas.

*Tr3s*, para cinta sola, de Mauricio Bejarano.

2004

*Hlör u fang axaxaxas mlö*, para grupo de cámara, de Diego David Vega Riveros.

2005

No se convocó premio.

2006

*Diosa Chía*, para quinteto de maderas, de Luis Pulido Hurtado.

Mención honorífica: *Hacia el trono blanco*, para 2 violines, viola y 2 vibráfonos, de Fabián



Quiroga.

2007

Obra ganadora: *Ekphrasis sobre 'El miedo' de Tanguy*, para violonchelo solo, de Jairo Duarte López

1era mención honorífica: ... *de nuevo seremos uno en esta tierra solrespirante*, para clarinete en Bb, de Rodolfo Acosta R.

2a mención honorífica: *Periplo: Azul ultramar*, para violín y piano, de Edgar Rivera Laverde

Concurso Nacional de Composición en Música Electroacústica (ACME):

1994

*Si tan sólo fuéramos libres ...*, de Rodolfo Acosta R.

1995

*Suite logique*, de Alba Fernanda Triana.

1996

*Estudio de ruidos y campanas*, de Germán Toro.

Premio Nacional de Composición Musical del IDCT:

1996

*Cortes*, para orquesta sinfónica, de Juan Carlos Marulanda

*Una jugada de dados jamás abolirá el azar*, para grupo vocal/instrumental y electrónica, de Alba Fernanda Triana.

1997

No se convocó.

1998

*Cuarteto de Cuerdas*, de Juan Antonio Cuéllar.

1999

Declarado desierto.

2000

*Fábula*, para quinteto de percusión, de Iván Eduardo Jiménez.

*Me fascinan las hojas rojas de los árboles*, para piano y percusión, de Marco Antonio Suárez.

*Blanco*, para ocho instrumentistas, de Leonardo Idrobo Arce.

2001

Premio compartido por dos obras orquestales, *Passacaglia sobre un tema de Bach*, de Federico García De Castro y *... all things shining ...*, de Fernando Rincón Estrada.

2002

Declarado desierto.

2003

*Paisaje con figuras reclinadas*, para piano y grupo de cámara, de Edgar Rivera.

2004

*Acto-reacto-contraacto*, para vibráfono y grupo de cámara, de Carlos Julio Ramírez.

*Graduale*, para marimba y grupo de cámara, de Manuel Mejía Serrano.

2005

*La mansión de la Luna*, para grupo de cámara y electrónica, de Camilo Giraldo.

*Muriendo*, para grupo de cámara, de Felipe Neira.

*Drift*, para septeto, de Rodolfo Acosta R.

2006

*En luz y sombra*, para tuba solista, clarinete bajo y percusión, de Carolina Noguera Palau.

*Developments*, para quinteto de percusión, de Jorge David Monroy Pérez.

*Escherzando*, para cuarteto de cuerdas, de Marco Antonio Ruiz Porras.

## Anexo 2:

### Fonografía de compositores colombianos de música académica contemporánea

#### Series discográficas con más de un compositor:

Ediciones de Colcultura y la Comisión V Centenario:

#### *Clásicos Colombianos Siglo XX (1992):*

- Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971): *Primer Ballet Criollo* (1945).
- José Rozo Contreras (1894 – 1976): *Burlesca* (1940).
- Adolfo Mejía (1905 – 1973): *Pequeña Suite* (1938).
- Alejandro Tobar (1905 – 1975): *Kalamarí – Paráfrasis sobre temas de Lucho Bermúdez* (1967)
- Fabio González Zuleta (1920): *Bosquejo Sinfónico* (1966).
- Luis Carlos Figueroa (1923): *Preludio y canción colombiana* (1953).
- Jesús Pinzón Urrea (1928): *Movimiento* (1987).

#### *Clásicos Colombianos Siglo XX, Vol. II (1993):*

- Luis Antonio Escobar (1925 – 1993): *Danzas en el sentimiento andino* (1992).
- Raúl Mojica Meza (1928 – 1991): *Trenos de Chirajara – Sinfonía sobre motivos llaneros* (1979).
- Álvaro Ramírez Sierra (1932 – 1991): *Estudio sinfónico* (1966).
- Guillermo Rendón (1935): *El templo blanco* (1992).
- Jacqueline Nova Sondag (1935 – 1975): *12 móviles para orquesta de cámara* (1965).

#### *Clásicos Colombianos Siglo XX, Vol. III (1993):*

- Mario Gómez-Vignes (1934): *Opus quinientos, ensayo para orquesta* (1992).
- Luis Torres Zuleta (1941): *Tríptico, para orquesta* (1989).
- Sergio Mesa (1943): *Trazos, para orquesta* (1991).
- Francisco Zumaqué (1945): *1492 Génesis* (1992).

#### *Clásicos Colombianos Siglo XX, Vol. IV (1994):*

- Guillermo Gaviria (1951): *En el segundo tono* (en el disco dice ser una obra de

1994, pero la grabación fue realizada en 1993).

- Andrés Posada Saldarriaga (1954): *Eventos móviles* (1991).
- Luis Pulido Hurtado (1958): *Platitud* (1989).
- Luis Fernando Franco Duque (1961): *Dos movimientos sinfónicos* (1991).
- Gustavo Adolfo Parra Arévalo (1963): *Sat-up* (1991).

*Clásicos Colombianos Siglo XX, Vol. V* (1995):

- Santos Cifuentes Rodríguez (1870 – 1932): *Albores musicales* (1893).
- Daniel Zamudio (1885 – 1952): *Marcha triunfal* (1919).
- Jaime León (1921): *Variaciones sobre un tema de Bizet* (¿1986?).
- Jaime Torres Donneys (1955): *Tonos sinfónicos* (¿1993?).
- Andrés Sánchez (1960): *Tierras olvidadas* (¿1992?).
- Juan Antonio Cuéllar Sáenz (1966): *Ficción* (¿?).
- Diego David Vega (1968): *Sinfonía en un movimiento* (¿?).

Ediciones de ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica):

- 01: *Onda Electroacústica en Colombia*. Obras de Rodolfo Acosta R, Guillermo Carbó, Juan Reyes, Catalina Peralta, Alba Fernanda Triana y Germán Toro. 1998.

- 02: *Colombia: Piano en el siglo XX*. Obras de Guillermo Uribe Holguín, Luis Carlos Espinoza, Jacqueline Nova, Jesús Pinzón, Guillermo Rendón, Claudia Calderón y Julio Reyes. 1999.

- 03: *El cine de Colombia en música*. Obras de Luis Antonio Escobar, David Feferbaum, Olav Roots, Fabio González Zuleta, Myriam Arroyave/Alejandro Gómez Upegui, Bernardo y Gabriel Ossa, Blas Emilio Atehortúa, Nicolás Uribe, Luis Pulido, Germán Arrieta/Gonzalo de Sagarmínaga, Iván Benavides y José Fernando Garrido. 2005.

- 04: *Desde Rusia: notas sinfónicas de Colombia*. Obras de Guillermo Uribe Holguín, Alex Tobar, Antonio María Valencia, Luis Carlos Figueroa, Manuel Benavides y Jesús Pinzón. 2007.

Ediciones de la Pontificia Universidad Javeriana:

- *Compositores Javerianos* (Ensamble deciBelio). Obras de cámara y mixtas de Juan Antonio Cuéllar, Marco Antonio Suárez Cifuentes, Alba Fernanda Triana Orozco, Javier Arciniegas,

Diego Vega y Harold Vásquez-Castañeda. 2003.

- *Compositores Javerianos II*. Música para guitarra de César Rojas/Luis Fernando Valencia, Juan Gabriel Osuna, Alejandro Zuluaga, Lautaro Mantilla, Andrés Samper y Marco Suárez. 2005.

- *Compositores Javerianos III* (Radostina Petkova). Música para piano de Julio Reyes Copello, Juan Carlos Marulanda, Juan Antonio Cuéllar, Alba Fernanda Triana y Diego David Vega. 2005.

Ediciones de ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de Los Andes):

- *ECUA I*. Obras de cámara y electroacústica de Julián Jaramillo, Catalina Sánchez, Fabián Torres, Daniel Leguizamón, Alex Hernández. Producción independiente, 2001.

- *ECUA II*. Obras de cámara y electroacústica de Fabián Torres, John J. García, Eduardo Montilla, Rodrigo Restrepo, Daniel Leguizamón, Sergio Vásquez, Catalina Sánchez, Federico Giraldo, Daniel Prieto, Camilo Méndez, María Claudia Galán, Marco Ruiz, Daniel Reyes y Alejandro Escallón. Producción independiente, 2002.

Otras ediciones discográficas con más de un compositor:

*Anagramas*. Música electroacústica de Mauricio Bejarano y Juan Reyes. Producción independiente, 1992.

*Do, re, mi fa, sol, la sí*. Obras orquestales de Blas Emilio Atehortúa, Luis Pulido, Roberto Pineda Duque, Luis Antonio Escobar y Alejandro Tobar. Producción de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el Banco Ganadero, 1997.

*Festival Internacional de Música Contemporánea, vol. 1*. Obras de cámara de Luis Pulido, Fabio Miguel Fuentes, Sergio Mesa y Juan Carlos Marulanda. Producción de Cecilia Casas Cerón, ¿1998?

*33 años de Música Electroacústica Colombiana 1965 – 1998*. Obras de Fabio González Zuleta, Blas Emilio Atehortúa, David Feferbaum, Jacqueline Nova, Roberto García Piedrahita, Juan Reyes y Mauricio Bejarano. ECO-01 Comunidad Electroacústica Colombiana, 1998.

*Tiempo de piano*. Obras de Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar, Luis Carlos

Figueroa, Jacqueline Nova, Jimmy Tanaka, Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia y Santiago Velasco Llanos. Colección “Compositores e intérpretes”, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

*Por Colombia universitaria*. Música para piano de Sebastián Quiroga Chan, Carolina Noguera Palau, Fabián Alexander Quiroga Laguna, Juan Pablo Carreño Ballesteros y Felipe Pérez Uribe. Producción de Rodolfo Andrés de la Hoz Bejarano y Daniel Ricardo Acosta Suárez. 2002.

*conciertos jóvenes*. Música de cámara de Damián Ponce, Sebastián Quiroga Chan y Juan Sebastián Monsalve. Producción independiente. 2003.

*Música de cámara contemporánea en Colombia*. Obras de Moisés Bertrán, Andrés Posada, Sergio Mesa y Mario Gómez-Vignes. Universidad EAFIT, 2003.

*Compositores de nuestro tiempo*, obras comisionadas por el Banco de la República, 1966 – 2004. Música de cámara de Fabio González Zuleta, Luis Antonio Escobar, Blas Emilio Atehortúa, Alba Lucía Potes, Sergio Mesa y Germán Borda Camacho. Banco de la República, 2004.

*Música en los noventa*: Colección de libros “Arte en los Noventa”. En lo que nos concierne, incluye obras electroacústicas de Roberto García y Mauricio Bejarano. Facultad de Artes. Universidad Nacional, 2004.

Tambuco, Serie Iberoamericana, vol. 1: *Colombia*. Obras para percusión de Alexandra Cárdenas, Leopoldo Novoa, Rodolfo Acosta R., Claudia Calderón, Leonardo Idrobo (en el disco aparece erróneamente como “Idobro”) y Johann Hasler. Quindecim Recordings, 2004.

*Premios Nacionales Ministerio de Cultura 2003*. En lo que nos concierne, incluye obras electroacústicas de Carlos Mauricio Bejarano Calvo, Rodrigo Restrepo Pabón, Eblis Javier Álvarez Vargas y Luis Alejandro Olarte. Ministerio de Cultura, 2004.

Javier Vinasco y Edith Ruiz: *Música de Cámara Latinoamericana/Colombia*. Obras para clarinete y piano de Mario Gómez-Vignes, Sergio Mesa, Andrés Posada Saldarriaga, Fabio González Zuleta y Diego David Vega. Producción independiente, 2006.

*música electroacústica actual. 8 compositores colombianos*. Música de Ana María Romano, Alexandra Cárdenas, Juan Pablo Carreño, Daniel Leguizamón, Santiago Lozano, Jorge García, Daniel Zea y Rodolfo Acosta R. Producción independiente, 2007.

*Concurso Nacional de Composición “Ciudad de Bogotá”, Música académica – Música de Cámara, Obras premiadas 2003 – 2006.* Música de Édgar Rivera Laverde, Manuel Mejía Serrano, Camilo Giraldo Ángel, Felipe Santiago Neira, Rodolfo Acosta R., Carolina Noguera Palau, Jorge David Monroy y Marco Ruiz. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2007.

*colón electrónico 5 años. 2002 – 2006.* Obras de cámara, electroacústicas y mixtas de Jesús Pinzón Urrea, Federico García de Castro, Roberto García, Daniel Prieto, Ricardo Gallo, Guillermo Rendón G., Mauricio Bejarano, Daniel Leguizamón, Rodolfo Acosta R., Ana María Romano G., Juan Reyes y Jacqueline Nova; improvisaciones libres de Darío Castro/Jefferson Rosas/Jabbath Roa, Ensemble de creación in-eye i, y Rodrigo Restrepo/Fabián Torres. Ministerio de Cultura de Colombia, 2007.

Cuarteto de guitarras Atemporánea: *Atemporánea.* En lo que nos concierne, incluye obras de Eblis Álvarez, Rodolfo Acosta R., Guillermo Rendón, José A. Morales (versión de Rubén Darío Gómez) y Juan Diego Gómez; incluye también obras de los extranjeros Elvis Suárez y Flores Chaviano. Producción independiente, 2008.

*Colección Compositores e Intérpretes 5.* Obras de cámara, electroacústicas y mixtas de Mauricio Bejarano, Moisés Bertran, Gustavo Parra y Harold Vásquez-Castañeda. Universidad Nacional de Colombia, 2008.

*Disidente Sonoro.* Obras electroacústicas y mixtas de Eblis Álvarez, Rodolfo Acosta R., Ricardo Gallo y Alejandro Forero; incluye imágenes y animaciones de Juan Camilo González. La Distritofónica, 2008.

#### Discos compactos monográficos:

Rodolfo Acosta R.: *In abyssus humanae conscientiae.* Editorial musical Sur, Ltda., 2002.

Blas Emilio Atehortúa: *La música en Antioquia*, vol. 3, obras de cámara y orquesta.  
Discos Fuentes, 1994.

Mauricio Bejarano: *Bogotá, paisaje sonoro.* Goethe Institut, DAMA y Murciélagos, 2000.

Germán Borda: *Cuartetos de cuerda*, GEBO Music, 1996.

Guillermo Carbó: *Curramba*, música de cámara. YAI Records, 2004.

Ricardo Escallón: *Concierto para flauta virtual*, música electroacústica. Colcultura, 1999.

Roberto García: *4o color*. Editorial musical Sur, Ltda., 2002.

Johann Hasler: *Piezas para percusión*. Editorial musical Sur, Ltda., 2003.

Iván Jiménez: *Dulces Sueños*. Producción independiente, 1999.

Catalina Peralta: *Soliloquio*. Universidad de Los Andes, 2002.

Roberto Pineda Duque: *La música en Antioquia*, vol. 10, obras de cámara y orquesta.  
Discos Fuentes, 1994.

Jesús Pinzón: *Jesús Pinzón y su música*, obras de cámara y orquesta. Producción independiente, 2002.

*Pasillos de gala y música del nuevo milenio*, obras de cámara.  
Producción independiente, 2003.

Andrés Posada: *Signos*, música de cámara. Universidad de Antioquia y el Latin American Music Center de la Universidad de Indiana, 1997.

*Sonidos del misterio*. Universidad de Antioquia, 1998.

Luis Pulido: *Manglares*, música de cámara. Fundación Arte de la Música, 1991 (disco de pasta).

Disco triple, obras de cámara y orquesta 1983 – 2002. Producción independiente, 2002.

Antonio Ma. Valencia: *Obras de cámara y obras para piano*. Banco de la República, 2002.

*Obras Corales*. Crystal Music, 1999.



### Anexo 3: Partiturografía

Todas las obras ganadoras de Premios Nacionales de Colcultura/Ministerio de Cultura entre 1992 y 2001 fueron editadas en partitura. En 2002 no se convocó el premio, en 2003 se convocó en música electroacústica (y rock), y de ahí en adelante se abandonó la política editorial. Ver, entonces, en el Anexo 1 el encabezado “Premios de composición de Colcultura/Ministerio de Cultura”.

#### Otras partituras editadas por Colcultura/Ministerio de Cultura:

- *Música colombiana, la canción culta, volumen 1*. Incluye obras de compositores varios. De aquellos que nos ocupan, incluye *Canción de un azul imposible* y *Síntesis*, de Gustavo Adolfo Lara. Los demás compositores son: Jesús Bermúdez Silva, Pedro Biava, Luis Antonio Escobar, Luis Carlos Espinosa, Luis Carlos Figueroa, Jaime León, Raúl Mojica Mesa, Hans Federico Neuman, Jacqueline Nova, Roberto Pineda Duque, José Rozo Contreras, José María Tena y Daniel Zamudio. 1992.

- *Álbum Colombiano para la juventud*, para piano, de Mauricio Lozano, 1997. Beca de creación de 1989.

- Serie Composiciones para banda, vol. 1: *Ocho miniaturas para pequeña banda*, de Juan Antonio Cuéllar Sáenz, 1997. Becas Francisco de Paula Santander de Colcultura de 1992.

- Serie Composiciones para banda, vol. 2: y *Pequeña suite para instrumentos de viento y percusión*, de Juan Antonio Cuéllar Sáenz, 1998. Becas Francisco de Paula Santander de Colcultura de 1992.

- *Música coral colombiana*, incluye obras de Rubén Darío González, Jaime Guillén Martínez, Alberto Guzmán Naranjo, Julián Gómez Giraldo, Rodolfo Acosta R., Gustavo Parra Arévalo, Mauricio Lozano Riveros y Alba Lucía Potes Cortés. 2001.

#### En la revista A Contratiempo del Ministerio de Cultura:

- *Preludio, variaciones y presto alucinante para piano*, Op. 190, de Blas Emilio Atehortúa, en *A Contratiempo 9*, 1997.

- *Hilo de arena*, para coro, de Alberto Guzmán, en *A Contratiempo 10*, 1998.

- *Armero, Preludio y Avalancha*, para cuarteto típico colombiano, de Héctor Fabio Torres, en *A Contratiempo 11*, 2000.

- *A Contratiempo 12*, 2002, fue dedicado a la vida y obra de Jacqueline Nova. Incluye partituras de *Transiciones*, para piano, y *Mesure*, para violonchelo y piano, como también grabaciones de *Transiciones*, *Mesure*, *12 móviles*, para piano y grupo de cuerdas, *Metamorfosis III*, para orquesta, *Uerjayas* (Invocación a los dioses 1o), para soprano, coro masculino y orquesta, la pieza electroacústica *Creación de la tierra* y *Omaggio a Catullus*, para percusión, piano, armonio, voces hablantes y sonidos electrónicos.

#### Ediciones de Matiz Rangel Editores:

- *Una guitarra naranja*, para guitarra, de Rodolfo Acosta R., 2002.

- *Tres haikús*, para voz y cordófono pulsado, de Johann Hasler, 2002.

- *Movimientos de cristal*, para clarinete y guitarra, de Iván Jiménez, 2002.

- *Oboe*, para oboe, de Oscar Murcia, 2002.

- *¿bailamos?*, para oboe, de Ana María Romano, 2002.

- *De lo natural y lo artificial del pasar del viento*, para oboe, de Sergio Vásquez, 2002.

- *Archipiélagos de la esperanza*, para viola y violonchelo, de Rodolfo Acosta R., 2003.

- *Nocturno*, para clarinete, de Juan Pablo Carreño, 2004.

- *Trópico de capricornio*, para violonchelo, de Guillermo Rendón, 2006.

#### Ediciones Musicales Universidad EAFIT:

- *Toccata*, para piano, de Mario Gómez-Vignes, 1999.

- *Fantasia y Fuga*, para piano, de Mario Gómez-Vignes, 1999.

- *Glosas*, para violín, clarinete y piano, de Sergio Mesa, 1999.
- *Sonatina*, para clarinete y piano, de Mario Gómez-Vignes, 2000.
- *Figuras a cuatro manos*, para piano a cuatro manos, Andrés Posada, 2000.
- *Dos sonatas para violín solo*, de Roberto Pineda Duque, 2001.
- *Triple concierto para violín, violonchelo, piano y orquesta*, de Roberto Pineda Duque, 2002.
- *Variaciones y fantasías sobre un tema de Salvador Pueyo*, para guitarra y piano, de Moisés Bertran, 2002.
- *Pero yo te quiero si saber por qué ...*, para violín, violonchelo y piano, de Andrés Posada, 2002.
- *Cuarteto de cuerdas*, de Diego Vega, 2002.
- *Cinco piezas costeñas*, para guitarra, de Bernardo Cardona, 2006.

Edición de *Notas y partituras*, Centro de Documentación Musical, Medellín:

- *Seis variaciones*, para violín y viola, de Carlos Posada Amador, 1995.

Edición de la Universidad de Antioquia:

- Tomo monográfico de Andrés Posada, incluye las obras: *Horas de paz*, para coro, flauta traversa y celesta; *Cantata del miedo*, para coro, guitarra y contrabajo; *Dúo*, para flauta y guitarra; *Acción de gracias*, para coro; *In memoriam Álvaro Villa*, para coro y cuarteto de cuerdas; y *Sonidos del misterio*, tres canciones para soprano y piano. 1998.

## Anexo 4: Glosario

- Composición y Arreglos: La composición es la creación de todos los elementos que conforman una obra musical. El arreglo es la creación, normalmente en música popular, de una versión nueva de una obra preexistente.
  
- Música acústica: Música para voces e instrumentos en cualquier tipo de combinación pero sin involucrar medios electroacústicos.
  
- Música electroacústica: Música que involucra elementos eléctricos, electrónicos y/o digitales en su concepción y realización. Se incluyen como subtemas:
  - “Música para cinta” (en la cual todo está sobre algún soporte sonoro, como un disco compacto, por ejemplo).
  - “Música mixta” (combina voces y/o instrumentos acústicos con medios electroacústicos sobre algún soporte).
  - “Música electrónica en vivo” (combina voces y/o instrumentos acústicos y medios de transformación electroacústica del sonido en tiempo real).
  - “Músicas concreta y acusmática” (fundamentalmente, una música cuyo material sonoro inicial son grabaciones de sonidos preexistentes, luego transformados con medios electroacústicos y fijados sobre algún soporte sonoro; el segundo término destaca el hecho de que la fuente del sonido no es visible).
  - “Música por computador” (música que utiliza el computador como punto clave de la concepción y realización de la obra).
  - “Arte sonoro” (el uso artístico del sonido, así deje de lado muchos de los criterios considerados en la música como valiosos, sean ellos antiguos o recientes).
  - “Paisaje sonoro” (el retrato grabado del sonido de un entorno real, con o sin alguna transformación electroacústica).
  
- Música de cámara: Música para grupos de voces y/o instrumentos relativamente pequeños, hasta de unos quince participantes.
  
- Música orquestal: Se refiere a la orquesta (“sinfónica” y “filarmónica” significan básicamente lo mismo), un grupo instrumental grande que fundamentalmente incluye instrumentos de cuerda frotada (violines, violas, violonchelos y contrabajos), de viento de la familia de las maderas (flautas, clarinetes, oboes y fagotes), de viento de la familia de los cobres (trompetas, trombones y cornos) y percusión.
  
- Música para banda: Se refiere a otro grupo instrumental basado en instrumentos de viento (flautas, clarinetes, fagotes, saxofones, trompetas, trombones y fliscornos), con o sin

contrabajo y percusión. Se diferencian bandas populares (como la papayera) y bandas sinfónicas.

- Multimedia: Forma de arte que combina artes tradicionalmente consideradas como diferentes; es decir, se combina música con algún o algunos otros campos como el arte plástico, la danza, el video, etc.
- Improvisación libre: Música improvisatoria que no existe dentro de géneros tradicionales como el *jazz*, el *bel canto*, el flamenco, etc., sino que se crea espontáneamente sin referentes previos.
- *Performance*: Forma artística de esencia indefinida, en la cual lo fundamental es la realización de un acto estético de cualquier característica en un sitio y en un momento dados, de tal manera que la inmediatez involucra al público en un ritual renovador de las ideas acerca del papel del arte en su sociedad. El término "*Hapening*" frecuentemente es utilizado como sinónimo.