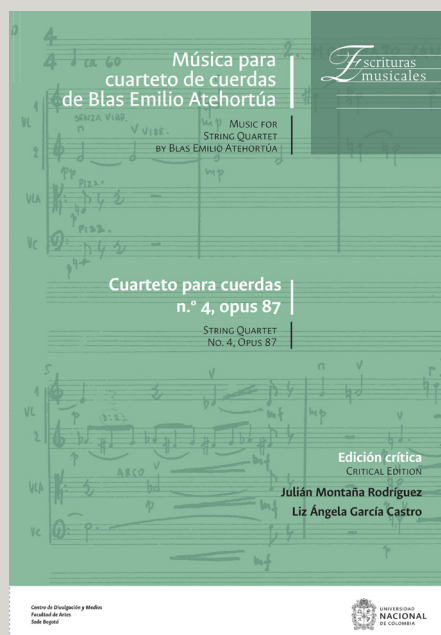


ENSAYO-RESEÑA



Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa. Cuarteto para cuerdas No. 4, opus 87,
Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro,
Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 63 pp. + 50 pp., partes para v1, v2, va y vc.



Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Cuarteto para cuerdas No. 5, opus 198,
Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro,
Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 77 pp. + 61 pp., partes para v1, v2, va y vc.

Blas Atehortúa, música de cámara y ediciones musicales

<https://10.15446/ensayos.v27n44.121375>

En memoria de Blas

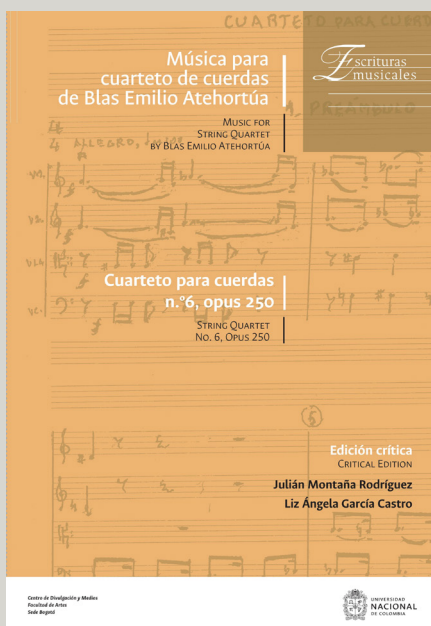
Egberto Bermúdez

*Profesor Titular
Instituto de
Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional
de Colombia
ebermudezc@unal.edu.co*

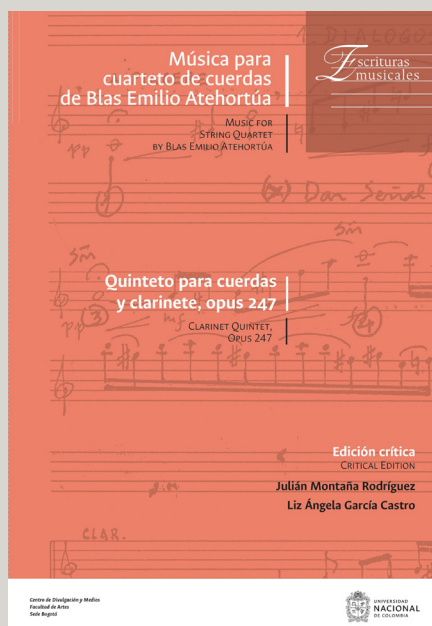
Atehortúa antes de 1979

Si por antonomasia 'el compositor colombiano' de la primera mitad del siglo XX es Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), el de la segunda es sin duda Blas Atehortúa (1933-2020)¹. Por esta razón es más que

¹ Atehortúa firmaba sus obras como Blas Atehortúa y en ocasiones comentaba sobre el segundo nombre de Ginastera, Evaristo, y como este compositor había decidido no usarlo. Para una visión sintética y general sobre la vida y obra de Atehortúa ver Pedro Sarmiento, 'Blas Emilio Atehortúa Amaya', Banrepcultural/La Enciclopedia,



Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Cuarteto para cuerdas No. 6, opus 260, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021. 51 pp. + 37 pp., partes para v1, v2, va y vc.



Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, Quinteto para cuerdas y clarinete No. 4, opus 87, Eds. Julián Montaña Rodríguez, Liz Ángela García Castro, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes/Centro de Divulgación y Medios, 2021, 75 pp. + 67 pp., partes para v1, v2, va, vc y cl.

bienvenida la publicación que reseñamos, en especial por tratarse de una edición de música de cámara, algo muy raro en nuestro medio.

Atehortúa es uno de los primeros de su generación en incorporar en su música diferentes y muy variadas corrientes compositivas de las décadas de 1950-60, algunas de las cuales conoció en sus estudios en Colombia con Joseph Matza (1904-70) y Bohuslav Harváněk (1904-74) en Medellín;

[https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehortúa%20Amaya y 'Blas E Atehortúa', Wikipedia](https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehortua%20Amaya_y%20Blas_E_Atehortua), [https://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Emilio_Atehortúa%20Amaya](https://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Emilio_Atehortua%20Amaya)#este último con imprecisiones en especial con respecto a los detalles de las obras.

y en Bogotá con Olav Roots (1911-74) y Fabio González Zuleta (1920-2011)². La asimilación y el

² La información que poseemos sobre los músicos checos Joseph Matza (violinista) y Bohuslav Harváněk (violinista y compositor) es muy esquemática. Harváněk nació en Vlnářice y estudió en el Conservatorio de Praga (1918-25) donde contó con el violinista y compositor Josef Suk II entre sus profesores. Comenzó enseñando en 1927-28 en el Instituto de Educación Popular Mazaryk y hasta 1943 fue miembro de la Orquesta de la Radio Praga y la Orquesta Sinfónica de la ciudad; y después, de la Orquesta del Teatro Nacional entre 1943 y 1948. Sus obras incluyen suites para violoncello, contrabajo, piano, órgano y orquesta, un concierto para piano y una fantasía para violín y orquesta. Ver Jiří Bernkopf, 'Bohuslav Harváněk', *Český hudební slovník osob a institucí*, https://web.archive.org/web/20210123114920/https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record_detail&id=1059 Matza, también checo y alumno de violín del Conservatorio de Praga, emigró a América del Sur

mejor conocimiento de ellas, sin embargo, llegarían durante las dos temporadas de estudios que adelantó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, bajo la dirección de Alberto Ginastera (1916-83).

Las obras que se publican en estas ediciones son todas posteriores a 1979. Sin embargo, uno de los periodos definitorios en su orientación compositiva fue el inmediatamente anterior, en el que Atehortúa vivió por periodos más o menos extendidos en Colombia, Argentina, Chile, España y los Estados Unidos. Teniendo en cuenta que las notas incluidas en la introducción de cada una de las obras aquí editadas se refieren puntualmente a ellas, y que la nota biográfica es bastante general, consideramos que un esbozo de los principales aspectos del periodo anterior puede ser útil para comprender su orientación estética.

Atehortúa no fue el primer compositor colombiano en vincularse con el medio musical argentino y disfrutar de sus oportunidades, recursos y desarrollo. El primero de ellos fue Santos Cifuentes (1870-1932) quien se radicó Buenos Aires con su familia en 1915 con la ayuda de un amigo diplomático y a raíz de su enfrentamiento con Uribe Holguín, el nuevo director del Conservatorio de Bogotá. Allí murió, alejado de la composición musical, intentando reconstruir la historia de la música popular colombiana a través de las melodías que recordaba de niño y bastante golpeado por desgracias familiares. El mayor de sus pocos



éxitos fue haber participado con varios artículos de orientación musicológica en el *Correo Musical Sud-Americano*, trabajos que lo convirtieron en pionero de la musicología colombiana y haber sido el primero en usar el término 'Americanismo Musical' al que más tarde Francisco Curt Lange (1903-97) daría dimensión continental³.

Más tarde, en 1949 y en pleno ascenso del Peronismo se trasladó a la Argentina Ramón Cardona García (1922-59) organista y director de coros oriundo de Manzanares (Caldas, Colombia central) quien había obtenido financiación privada para continuar su formación musical en la Universidad de La Plata donde se gradúa en 1956

en 1930 y realizó conciertos en Chile, Bolivia, Perú y Ecuador antes de establecerse en Colombia como profesor de violín en los conservatorios de Bogotá y Cali. En 1938 pasó al Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Antioquia (Medellín) y actuó como solista con orquestas de Medellín y Bogotá. Ver 'Joseph Matza Duzek', Universidad EAFIT, Patrimonio Musical, Colecciones donadas, <https://repository.eafit.edu.co/browse/?subject?scope=6161c98b-83b0-40ff-ae1b-c054630b4cfd>

³ Egberto Bermúdez, 'Santos Cifuentes (1870-1932): La profesión musical en Colombia en las dos primeras décadas del siglo XX' en Rubén Sierra Mejía (ed.), *La hegemonía conservadora*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, pp. 203-55.

con el título de Maestro de Capilla además de haber sido director de coros infantiles y organista en algunas iglesias de esa ciudad y Buenos Aires. En 1957 regresa a Colombia como director del Conservatorio y de la Orquesta Sinfónica de Caldas, propicia la reapertura del Departamento de Bellas Artes y funda la Coral El Ruiz. Y justamente, después de haber obtenido con este grupo un gran reconocimiento en el Primer Festival Folklórico de Ibagué el 28 de junio de 1959, murió asesinado por bandoleros afiliados al Partido Liberal quienes se oponían a los del Partido Conservador y al mismo tiempo colaboraban con el gobierno en contra de los nacientes grupos guerrilleros de orientación comunista. Los bandoleros que atacaron en la zona de La Línea el autobús que transportaba a la Coral El Ruiz de regreso a Manizales, aparentemente al oír la palabra 'Conservatorio' asesinaron a Cardona confundiéndolo con uno de sus enemigos, los militantes del Partido Conservador⁴. En ese mismo año Atehortúa se trasladaba de Medellín a Bogotá e iniciaba sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música.

En 1963, el ambiente musical argentino era notablemente más desarrollado y para Atehortúa esos años seguramente fueron de acumulación de nuevos conocimientos e ideas, especialmente

centrados en los debates sobre las nuevas técnicas de composición, y sobre el compromiso político de los creadores. Sin embargo, también se nutrieron con las exposiciones prácticas y sistemáticas sobre formas musicales, historia de la música, investigación musicológica, bibliografía musical y la riqueza de los fondos americanos, intereses de profesores tan dispares como Pola Suarez Urtubey (n. 1931), Robert Stevenson (1916-2012) y Gilbert Chase (1906-92) invitados por el CLAEM durante los años de Atehortúa en Buenos Aires. En estos temas, Atehortúa había recibido alguna preparación en Colombia por parte de Andrés Pardo Tovar (1911-72) quien fue pionero de la investigación musicología gracias al apoyo de González Zuleta en la fundación en 1959 del CEDEFIM (Centro de Investigaciones Folklóricas y Musicales) en el Conservatorio de la Universidad Nacional, hecho que coincide con el ingreso de Atehortúa a dicha institución⁵. Hacia 1962 y como alumno y ayudante de Pardo Tovar elaboró transcripciones musicales de música grabada en el Chocó que este último incorpora al trabajo que presenta en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en Cartagena en febrero de 1963⁶. En ese momento, hubiera sido fácil optar por usar estas y otras muestras de música tradicional en sus composiciones musicales; sin embargo, para Atehortúa y su generación esto se consideraba como una etapa del nacionalismo musical que ya se había superado.

⁴ *El Tiempo*, 30 de junio de 1959, pp. 1 y 12, y Guillermo Rendón, 'Música y violencia. Un maestro de capilla, organista, director, educador, compositor, y mártir', *Boletín Música. Casa de las Américas*, 61 (1976), pp. 3-20. El bandolero Miguel A. Rodríguez Góngora (llamado también Iván Oviedo) alias 'Trasnocho' fue condenado por el asesinato aunque se involucró también a los bandoleros alias 'Triunfo', 'Franqueza' y con el tiempo a uno de sus jefes más notables, Teófilo Rojas Varón alias 'Chispas' (¿-1963) todos afiliados al Partido Liberal; ver Francisco J. González S., 'Audiencia pública: Asesinato a Ramón Cardona García por Teófilo Rojas alias Chispas (procesado)', Universidad de Caldas, Sede Palogrande, 7ª Catedra de Historia Regional de Manizales, YouTube, Piedramani, Oct. 26, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gt99twNurE4&t=1405s>

⁵ Sobre Pardo Tovar ver E. Bermúdez, 'Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia', *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 23 (2012), pp. 203-55.

⁶ Andrés Pardo Tovar, 'Proyecciones sociológicas del folklore musical', *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963. Trabajos presentados*, Washington: Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, 1965, pp. 107-18.

Un acento notable en el CLAEM fue la enseñanza y práctica de las nuevas tendencias que habían traído las tecnologías de vanguardia al campo de la composición musical y que tuvieron gran protagonismo en el medio musical de Buenos Aires en ese momento. En esta institución enseñaban y trabajaban el ingeniero e inventor argentino Fernando von Reichenbach (1931-2005) y el también ingeniero y compositor chileno José Vicente Asuar (1922-2107). Asuar, a su regreso de Alemania en 1958 funda el Laboratorio de Música Electrónica en la Universidad Católica de Chile, el primero en América Latina. Asuar se convertiría en un importante multiplicador de la investigación y composición de la música electrónica en América Latina y aún en Alemania con la fundación de laboratorios similares en Karlsruhe (1960), Caracas (1967) y la Universidad de Chile, Santiago (1969). Von Reichenbach, era el director técnico del Laboratorio de Música electrónica del CLAEM y en 1967 había inventado un convertidor análogo-digital (CATALINA) capaz de captar en video una partitura y generar sus sonidos en forma digital. Asuar por su parte en 1978 creó su propio computador personal y sistema para la interpretación y composición musical.

Uno de los compositores invitados por Ginastera fue Bruno Maderna (1920-73), colega de Boulez, Berio y Stockhausen y quien precisamente murió en Darmstadt, la meca del vanguardismo musical del momento. Von Reichenbach, Asuar y Maderna fueron los encargados de orientar a los alumnos del CLAEM (incluido Atehortúa) con respecto a los métodos, recursos y particularidades del lenguaje de la 'nueva música'. Sin embargo, Atehortúa parece haber tenido muy poco entusiasmo por esta vertiente musical, que resultaba tan atractiva para otros jóvenes compositores, entre ellos su condiscípulo ecuatoriano Mesías Maiguaschca (n. 1938).

La larga lista de obras de Atehortúa incluye solo dos composiciones electrónicas, *Syrygma I*, op. 30 (cuyo título alude al verbo silbar en griego) y *Sonocronías*, op. 31, ambas de 1966, compuestas durante su segunda estancia en Buenos Aires.

El año anterior, González Zuleta, uno de sus profesores en Bogotá, había compuesto su *Ensayo electrónico* y asistiría como invitado en 1966 a la vigésima primera versión de los casi míticos cursos de Darmstadt a la que también concurrió el joven compositor argentino Carlos Roque Alsina (1941-2023) uno de los pocos hispanohablantes que presentaron sus obras allí. Estos incluyen, además de los argentinos Ginastera y Mauricio Kagel (1931-2008), al español Juan Hidalgo Cordón (1927-2018) y al brasileño Cesar Guerra Peixe (1914-93), este último a instancias de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) compositor y director alemán residente y naturalizado en Brasil, quien dictó conferencias y dirigió obras en los cursos de 1949 y 1950⁷.

Luigi Nono (1924-90), otro de los invitados de Ginastera, había puesto otro acento en el horizonte estético del CLAEM, la vinculación de la 'nueva música' con una posición política que condenaba el consumismo, los totalitarismos, y las guerras del momento. La crítica de Nono había comenzado centrándose en los horrores del nazismo y la voracidad del consumismo, pero naturalmente esa posición llevó a una agitada polémica después

⁷ Gloria Valencia Diago, 'Colombia en proceso de maduración musical. Habla el maestro Fabio González Zuleta', *El Tiempo*, 7 de agosto de 1966, p. 23; Joevan de Mattos Caitano, 'Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1950 y 1971', *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 6 (2023) pp. 42-63 y *Chronik Darmstädter Ferienkurse 1946-1966*, <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1946-66chronikdarmstaedterferienkurse.pdf>

de las invasiones soviéticas a sus satélites, especialmente después de la Primavera de Praga de 1968. *Musica manifesto I y II* (1968) de Nono era muy diferente a su obra anterior, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, para banda magnética de 1966⁸ los sucesos de 1968 habían cuestionado de nuevo la relación entre arte y política, presente en la histórica intervención de Enrico Berlinguer (1922-84) quien como líder del Partido Comunista Italiano se negó a apoyar las conclusiones del plenum comunista de Moscú de 1969 negándose a rechazar el comunismo chino y denunciando lo que llamó la 'tragedia de Praga' y su vulneración de la soberanía nacional, la democracia y la libertad en la cultura⁹. Esta posición –como se puede comprobar hoy– no logró generalizarse en los ambientes de la izquierda latinoamericanos, pero si se convirtió en parte esencial de la doctrina del llamado 'eurocomunismo'.

De todas formas, el nivel de articulación entre música y política y su discusión en Colombia era muy diferente al de Italia y Buenos Aires en esos años. En Colombia reinaba un ambiente de gran polarización partidista y confrontación brutal y directa ejemplificada por el absurdo asesinato de Ramón Cardona arriba mencionado. Una década después la situación no había mejorado mucho y los sectarismos y la intolerancia se intensificaron, especialmente en los ambientes universitarios en donde Atehortúa se desempeñó como director del Conservatorio de Música de la Universidad

Nacional de Colombia. Las composiciones de esta década se inclinan un poco hacia la electroacústica, e incluyen sonidos pregrabados en cintas magnetofónicas en obras como *Himno a la tierra*, (op. 33, 1967), *Cuatro danzas para una leyenda guajira* (op. 45, 1970), *Elegía a un hombre de paz* (op. 50, 1972), *Psico-cosmos* (op. 51, 1972) y *Un requiem de los niños* (op. 55, 1974)¹⁰. La orientación de estas obras no es abiertamente política, pero en ellas hay una gran preocupación por el ser humano y su estrecha relación con la música, evitando concentrarse exclusivamente en el material sonoro.

Además de una intransigente posición en contra de los Estados Unidos y de cualquier institución relacionada con ese país, otra de las principales características de los ambientes universitarios latinoamericanos en este momento fue su notoria inclinación al nacionalismo musical, posiciones de las que Atehortúa se mantuvo alejado¹¹. Sus obras de orientación nacionalista son pocas, pero más que las electrónicas, y entre ellas se pueden incluir *En el espíritu colombiano* (sin opus), y *Preludio en tiempo de pasillo*, ambas para guitarra y *Seis piezas colombianas para violín y cello* (op. 78, 1978)¹².

¹⁰ Sarmiento y 'Blas Emilio Atehortúa', *Wikipedia*, loc. cit.

¹¹ La investigación musical en Colombia en este periodo y su relación con las coyunturas políticas nacionales e internacionales se tratan en E. Bermúdez, 'Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia (1950-70)' en *Música/Musicología y Colonialismo*, Coriun Aharonian (ed.), Montevideo: Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán", 2011, pp. 101-58.

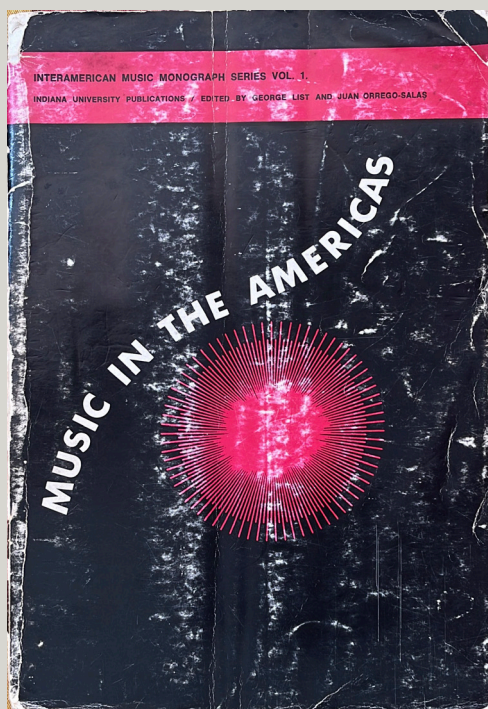
¹² Gerard Béhague, incluye otras piezas: *Cantata sobre poemas colombianos*, *Pieza concierto sobre formas folklóricas colombianas* e *Intermezzo sobre motivos colombianos*, las cuales son difíciles de identificar en las listas de los trabajos de Sarmiento y Wikipedia arriba citados, ver *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979, pp. 163-64.

⁸ Sobre las obras de Nono de esta época ver Susana Jiménez Carmona, 'Sobre Non consumiamo Marx y Fragmente-Stille, an Diotima', *Sonograma Magazine*, 28 de enero de 2106, <https://sonograma.org/2016/01/que-es-mas-politico-un-musico-en-una-manifestacion-o-un-musico-en-un-auditorio/>.

⁹ Alexander Höbel, 'Il contrasto tra Pci e Pcus sull'intervento sovietico in Cecoslovacchia. Nuove acquisizioni', *Studi Storici*, 48, 2 (2007), pp. 523–50.

En 1965 Atehortúa escribe sobre la ‘nueva música’ para aclarar por qué no puede declararse un devoto de las nuevas tendencias¹³. El corto texto se concentra en dos asuntos a) la falsa dicotomía entre las nuevas tendencias y la tradición y b) la relación del compositor con los intérpretes (ver Anexo 1). Para comenzar, el autor reproduce un decálogo de composición que Ginastera les había dado al terminar su ciclo de clases en 1964. En resumen, Atehortúa junto con su profesor, cree que la importancia máxima de una obra musical está en su resultado sonoro y no en su grafía o en la novedad de los medios que use. Pero tal vez la idea que Atehortúa desarrolla mejor es la que plantea el último punto de dicho decálogo, que afirma que la ‘nueva música’ es parte de la tradición musical de siglos. Atehortúa insiste también en que la notación y los medios de ejecución convencionales no se pueden ver como ‘inconvenientes’ para la componer y ejecutar la nueva música y con gran sinceridad –que seguramente alguien consideró ingenua– relata anécdotas en las que como director tuvo que enfrentar partituras aparentemente complejas por su notación e instrucciones pero que finalmente, como dijimos, logró traducir en un resultado sonoro concreto para los oyentes.

Ahora bien, en cuanto a la relación entre el compositor y el intérprete, Atehortúa llega a la conclusión que la mejor vía para la mejoría de esta relación estaba en la modernización de la enseñanza de los intérpretes, y sin entrar en mayores detalles, recomienda la incorporación de obras nuevas a los programas de enseñanza, haciendo énfasis en la nueva música de las Américas, donde



consideraba que ya existía un repertorio significativo para lograr este propósito.

Con seguridad, las opiniones de Ginastera había ayudado a reforzar ideas sobre la composición musical que Atehortúa tenía desde muy joven, asimiladas con sus primeros profesores, Harváněk y Roots. El primero alumno del violinista y compositor Josef Suk II (1874-1935), quien estudió con Dvorak y se convirtió en su yerno¹⁴. Roots, por su parte, fue alumno de Heino Eller (1887-1970) violinista y compositor formado desde 1907 en el Conservatorio

¹³ El concepto de ‘nueva música’ (Neue Musik) usado en Darmstadt, parece haberlo generalizado en América Latina el mencionado Koellreutter, ver Mattos Caitano, p. 45.

¹⁴ Su padre, Josef Suk I (?-?) también había sido compositor y su hijo con Otilie Sukova (1878-1905) hija de Antonin Dvorak (1841-1904), también llamado Josef III (1898-?) fue padre a su vez del violinista y director Josef Suk IV (1929-2011). Ver Allan Kozinn ‘Dvorak and his descendants’, *The New York Times*, February 24, 1994, p. C20 y ‘Josef Suk, 81, Violinist of Czech Musical Dynasty’, *The New York Times*, July 14, 2011, p. A25.

de San Petersburgo cuando Alexander Glazunov (1865-1936) era su director. Atehortúa llegaba a la Argentina para estudiar y desarrollar su obra con cimientos muy fuertes en la larga tradición internacional de composición musical.

La posición defendida por Atehortúa en su artículo había sido alimentada no solo por Ginastera, sino también por muchos de los reconocidos compositores invitados a sus cursos, quienes se encargaron de que los alumnos tuvieran una completa exposición a tendencias de la composición musical de ese momento diferentes a la música electrónica y electroacústica. De esa forma, por ejemplo, Atehortúa se puso en contacto con la gran versatilidad del compositor y pianista Luigi Dallapiccola (1904-75) que para ese momento era un veterano del prestigioso curso de verano de Tanglewood y que mostraba en su obra la herencia del post-romanticismo y las tendencias neoclásicas de la primera parte del siglo XX. Una visión diferente la proporcionaba el pianista, crítico musical y compositor Riccardo Malipiero (1914-2003) defensor del atonalismo y dodecafonismo y al mismo tiempo de la herencia musical de los siglos XVII y XVIII que había conocido como sobriño y alumno de composición de Gian Francesco Malipiero (1882-1973) autor de la primera edición moderna de las obras de Monteverdi (1926-42) y más tarde (desde 1952) de la de Vivaldi.

El interés por la relación de una alta complejidad estructural en la música y la profundidad religiosa y aún mística, que preocupó a Atehortúa en esta y otras épocas, vino de otro de sus profesores, Olivier Messiaen (1908-92) quien con Aaron Copland (1900-90) fueron dos de las grandes figuras invitadas por el CLAEM. De este último –y también de Stravinsky y Bartok– le atrajo el protagonismo de la vitalidad rítmica y la brillantez en la orquestación que muestran muchas de sus obras. Otro de

sus profesores, Iannis Xenakis (1922-2001) ejemplificaba un vanguardismo diferente, que sin alejarse de intereses matemáticos y de los principios de indeterminación, insistía en la forma musical y su relación con el espacio. Xenakis había sido de los primeros en criticar el serialismo en un breve artículo de 1955 en el que comienza reconociendo los logros de Schoenberg y sus alumnos y el gran aporte de Messiaen al trascender lo relacionado con la altura musical y ampliar la cobertura del serialismo a la duración, el timbre y el volumen de los sonidos. Sin embargo, como conclusión Xenakis advierte que el serialismo se hallaba en crisis y que el exceso de atención a sus aspectos abstractos y no sonoros lo llevaría –y también a la composición musical– a refugiarse en ‘la esterilidad de un desierto’¹⁵.

Los dos periodos de estancia de Atehortúa en Argentina fueron determinantes para el resto de su carrera. A través su relación con profesores, amigos y conocidos, el compositor se vincula con importantes redes e instituciones de enseñanza y promoción de la música contemporánea, como la División de Música de Unión Panamericana (OEA) y más tarde la Oficina de Educación Iberoamericana (OEI). En el periodo de que hablamos, Atehortúa inició su amistad y estrecha relación de trabajo con el pianista y gestor musical Efraín Paesky (1931-2021) y su esposa la educadora musical Emma Garmendía (1929-2012). Mas adelante estos vínculos se consolidarían cuando Atehortúa sirvió como uno de los cinco vocales del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), cuyo secretario era Paesky, mientras que su esposa, era directora del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en la School of Music de la

¹⁵ Iannis Xenakis, ‘La crise de la musique sérielle’, *Gravesaner Blätter*, 1 (Juli 1955), pp. 2-4.

Catholic University of America en Washington. Además, sus frecuentes visitas a Chile (entre otros países) tuvieron también un especial significado, como se narra en la primera de las publicaciones aquí reseñadas, al tratar de las circunstancias que rodearon la composición que obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Asociación Beethoven de Santiago de Chile en 1979 (Cuarteto No. 4, pp. 17-20).

No contamos todavía con una aproximación musicológica a la obra entera de Atehortúa y creo que estas publicaciones nos proporcionan un buen motivo para pensar en ello, además hay todavía mucho que escribir sobre su carrera musical. Por ejemplo, si nos detenemos en el primer hecho conocido sobre él, su fecha de nacimiento, quien realice una búsqueda en la Internet encontrará tres fechas posibles, 1930, 1933 y 1943. Yo personalmente siempre he usado 1933 y después de que el mismo compositor propuso 1943, seguí usando la anterior pues consideré que la nueva fecha era sólo un capricho suyo. Sarmiento menciona este problema, pero no propone ninguna solución y en las publicaciones que reseñamos este tema ni siquiera se aborda pues la nota biográfica que incluye acepta 1943 sin plantear ninguna discusión.

Otro aspecto fundamental en la biografía de Atehortúa es el establecimiento de una cronología de sus múltiples viajes y sitios de residencia pues creemos que aclaran mucho con respecto a sus obras. Esta movilidad e internacionalismo son unos de los rasgos que caracterizan la profesión musical en Europa y España y que también se manifiesta en América cuando esta última comienza a formar parte de la tradición musical global representada en la llamada música clásica¹⁶. En nuestro caso,

la movilidad de la carrera de Atehortúa pone de manifiesto hacia 1965 un cambio drástico en los patrones de la práctica y la enseñanza de la composición de la primera parte del siglo XX. Basta ilustrarlo con el Conservatorio al cual él ingresa en 1959 que, en cuanto a la composición musical, había heredado los magros logros de la Academia Nacional de Música durante dos décadas, añadiendo otras cuatro décadas de inmovilidad bajo la dirección de Uribe Holguín, situación que solo comienza a cambiar con la llegada de Roots en 1952. Como dijimos, quedan entonces, muchas tareas pendientes sobre la obra de Atehortúa.

Atehortúa y las ediciones musicales

La considerable obra musical de Atehortúa, más de trescientas obras, cuenta con muy pocas ediciones musicales propiamente dichas. La mayoría de ellas llevan la marca de la casa Peters, editorial, que hoy se conoce como Edition Peters, fundada en 1800 en Leipzig por el compositor Franz Anton Hofmeister (1774-1812) y el organista Ambrosius Kuhnelt (1770-1813) y adquirida en 1813 por el librero Carl G. Peters (1779-1827) cuando ya había publicado obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Después de varias transacciones alrededor de 1860 Peters se convierte en la competencia de Breitkopf & Härtel entrando a formar parte del grupo de editoriales de música más importantes y prestigiosas del mundo.

Las ediciones de las obras de que hablamos son seis y forman parte de un convenio de coedición entre la American Wind Symphony Orchestra (AWSO)

Europa y América: La carrera musical de Gutierre Fernández Hidalgo (c.1547-1622/23) en Santafé, 1570-1630'. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 109, 874 (enero-junio 2022), pp. 117-74.

¹⁶ En el caso de la movilidad de nuestros primeros compositores ver E. Bermúdez, 'Música, migración y educación entre



y Edition Peters. Estas son a saber: 1) *Chorale & Ostinato Fantastico para banda sinfónica*, 2) *Concerto para trombón bajo y banda sinfónica*, 3) *Concerto para oboe y banda sinfónica* (1980), 4) *Fantasia Concertante op. 103* (1984) para piano y banda sinfónica y 5) *Concerto for two marimbas* (2007). La sexta obra, *Music for Robert Boudreau, for brass sextet, timpani, marimba & percussion* (2014), no es una comisión sino un homenaje del compositor al creador y director del proyecto, Robert A. Boudreau (n. 1927) quien comisionó las otras obras durante la larga relación que el compositor tuvo con él y con su banda, que se extiende desde 1965 hasta poco antes de su muerte. Este catálogo incluye también dos orquestaciones de Atehortúa para banda sinfónica, una de los *Doce preludios americanos* de Ginastera y otra para piccolo y vientos de un *Concerto* original de Vivaldi.

La banda y el proyecto comenzaron en 1957 con la idea de contar con una orquesta 'flotante' en la embarcación Point Counterpoint, reemplazada en 1976 por el Point Counterpoint II, de casi 50 m de eslora, que desde entonces se consideró como una 'sala de conciertos flotante' diseñada por el famoso arquitecto Louis I. Kahn (1901-71), quien por cierto, se había ganado la vida tocando piano para películas mudas cuando era un joven inmigrante a los Estados Unidos¹⁷.

A pesar de que las ediciones de que hablamos tengan esa marca, Atehortúa no aparece entre los compositores que forman parte de los recientes catálogos de Edition Peters¹⁸. Esto se puede explicar por el hecho de que el contrato de Peters con la American Wind Symphony Orchestra, que incluye las obras de Atehortúa arriba citadas, probablemente establece que la gestión del catálogo de dicho convenio no lo hace directamente Peters, y es probable que la editorial haya sido simplemente la que imprimió y realizó el trabajo editorial de dichas obras sin incluirlo en su catálogo. Esto parece confirmarse por el hecho de que las obras de Atehortúa sí figuran en la página web de la banda como parte de American Wind Symphony Editions¹⁹.

Algunos de sus manuscritos y ediciones sueltas de la obra de Atehortúa están disponibles en la página de Internet BabelSCORES Contemporary Music Online²⁰. Es bueno aclarar que en todos los casos no se trata de ediciones sino de vínculos que

¹⁷ Para los detalles de este proyecto ver American Wind Symphony Orchestra, <https://americanwindsymphonyorchestra.org>.

¹⁸ *Edition Peters. Catalogue 2009/10*, Frankfurt: Edition Peters, 2010.

¹⁹ <https://americanwindsymphonyorchestra.org/music-scores/>

²⁰ <https://www.babelscores.com/es/catalogs/instrumental/chamber-group/cuarteto-para-cuerdas-no-54147>



redireccionan a otros sitios en la red. Por ejemplo, el vínculo relacionado con el *Cuarteto No. 5 op. 198* lleva a la Biblioteca Virtual de la página web del Cuarteto Latinoamericano²¹, en donde está alojada la partitura de este cuarteto, que por cierto, es una obra comisionada al compositor por la Biblioteca Luis A. Arango para ser interpretada por la mencionada agrupación. El otro vínculo lleva a la portada de una edición del *Preludio, variaciones y presto alucinante para piano op. 190*, incluida como separata de la revista *A Contratiempo*, 9 (1996), obra comisionada en ese año para su décima tercera versión, por el Festival Internacional de Piano de Bucaramanga (Colombia)²². Al parecer, los otros dos vínculos de la página que comentamos si se refieren a ediciones propiamente dichas cuyos detalles no aparecen en la información accesible a primera vista y que sólo pueden ser consultadas mediante el pago de una suscripción anual. Lo mismo ocurre con las veinticuatro páginas de contenido de la para para piano arriba mencionada.

En resumen, sólo un porcentaje bajísimo (menos del 3%) de la obra de Atehortúa ha sido

editada o mejor, objeto de ‘publicación’ en el sentido que le otorga hoy la industria musical. El concepto de derecho patrimonial está generalmente asociado al derecho de un autor de explotar una obra suya o de otorgar esa explotación a otros. En el caso de la música clásica, se hace a través de la edición de partituras en donde la transferencia de esos derechos con un contrato de cesión o licencia. Este contrato rige los negocios de la obra musical en lo que se denomina ‘music publishing’, que desde hace varios siglos es la forma de producir copias de una partitura, promocionarla, distribuirla, compensar al autor mediante ese contrato y naturalmente, obtener una ganancia²³. El término anterior es muy difícil de traducir al castellano en especial porque en este idioma existe una persistente confusión con los términos ‘edición’, ‘publicación’ e ‘impresión’.

Otro concepto sobre el que también hay confusión en nuestro medio es el de ‘comisión’ de

²¹ <https://www.cuartetolatinoamericano.com/2018/index.php>

²² Descargable con toda la revista en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-9.html>

²³ Los conceptos básicos son los mismos en la mayoría de las legislaciones sobre derechos de autor, aunque se pueden presentar diferencias de país a país o entre los diferentes sectores de la industria musical, ver como introducción, entre muchas otras Dmitry Pastukhov, ‘Music Publishing 101: Copyrights, Publishing Royalties, Common Deal Types, & More’, Soundcharts Blog, November 20, 2019, <https://soundcharts.com/blog/how-the-music-publishing-works#what-is-music-publishing>

una obra musical. Si una institución o individuo comisiona, es decir, paga por la composición de una obra musical, adquiere los derechos patrimoniales de ella y puede cobrar u otorgar permiso para que dicha obra se publique o se interprete en público. Estos derechos son muy diferentes a los de la edición de la obra, que genera ingresos por sus ventas, todos ellos, muy diferentes a los derechos morales de los compositores que en todas las legislaciones son inalienables, intransferibles, y de por sí no generan ingresos. Como arriba dijimos, el 'publishing' es el camino establecido siglos atrás para que las obras musicales puedan conocerse y generar ingresos económicos a través de la venta de partituras y en el caso de obras sinfónicas y de gran formato, del alquiler de estas y sus partes para grabaciones o su interpretación pública.

En el periodo 2018-22 el monto del negocio global de las ediciones musicales de que hablamos (Sheet music market) fue de poco más de 360 millones de dólares²⁴. Dentro de ese mercado la compañía más grande del mundo y líder global es Hal Leonard, fundada en 1947 por tres socios, uno propietario de un almacén de música y los otros dos, directores de bandas de colegios de secundaria en Winona (Minnesota)²⁵. Hoy esta compañía hace parte del Muse Group y divide sus publicaciones en 153 colecciones (o series) de partituras para todos los instrumentos, tipos de voz, conjuntos instrumentales y vocales, además de métodos, manuales, libros de referencia, guías, etc., tanto impresos como

en versión electrónica. Dos de sus series más exitosas son, la dedicada a la música de bandas, que sigue la tradición de sus fundadores y la de 'música cristiana', otro de los grandes rubros del mercado musical global de este momento.

En este contexto es relevante mencionar los precios de venta de las partituras y orquestaciones para banda de Atehortúa que comercializa la AWSO. La mayoría tiene un precio de US \$ 500.00 cada una, excepto las orquestaciones y la pieza dedicada a Boudreau, que cuestan US \$ 200.00. El catálogo incluye grabaciones de las piezas 1 y 4 y de la orquestación de la obra de Ginastera aunque la forma de adquisición y precio no se mencionan. De la misma forma, el acceso a las ediciones de Atehortúa en Babelscores.com, al momento de escribir, depende una suscripción con un costo anual de € 49.00.

Solo investigaciones posteriores podrán proporcionar información adicional sobre los contratos de las comisiones (con sus detalles y remuneración) o las licencias que Atehortúa pactó con Boudreau, la American Wind Symphony Editions y con la revista *A Contratiempo* para la publicación y gestión de las obras mencionadas. Es muy probable que el compositor no estableciera contacto directo ni con Editions Peters ni con Babelscores.com.

Las mismas preguntas se podrían plantear sobre el *Cuarteto No 6* que fue una comisión de dos obras para cuarteto de cuerdas con financiación de la MacArthur Foundation, hecha por el Latino Music Festival de Chicago a Atehortúa y al compositor argentino Gustavo Leone (n. 1956) radicado en Chicago, director de este festival y profesor en la Loyola University de esa ciudad²⁶.

²⁴ Global Market Research, <https://www.marketgrowthreports.com/>

²⁵ Los fundadores fueron los hermanos Harold 'Hal' Edstrom (1914-96) y Everett 'Leonard' Edstrom (1915-2000) y su amigo Roger Busdicker (1917-2006) todos integrantes y fundadores de la orquesta de baile Hal Leonard. Ver Hal Leonard, 'About us', <https://www.halleonard.com/aboutUs.jsp>

²⁶ Ver John von Rhein, '11th Chicago Latino Music Festival celebrates the beat', *Chicago Tribune*, September, 6, 2016,

Esta edición

Las ediciones de Montaña y García, disponibles para descargar en PDF²⁷ en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Colombia, conforman un conjunto constituido por cinco volúmenes a saber: 1) *Cuarteto de cuerdas No. 4 op. 87*²⁸; 2) *Cuarteto de cuerdas No. 5 op. 198*²⁹; 3) *Cuarteto de cuerdas No. 6 op. 250*³⁰; 4) *Quinteto para cuerdas y clarinete op. 247*³¹ y 5) *Música para cuarteto de cuerdas de Blas E. Atehortúa* (volumen que incluye todas las obras)³². Cada uno de los cuatro PDF de los cuartetos y el quinteto tiene cinco secciones: a) nota biográfica, b) prefacio, c) notas de la edición crítica, d) partitura de la obra³³ y e) partes instrumentales. El volumen 5 que reúne todas las obras, cuanta con a) nota biográfica, b) prefacio y c) la reunión de las secciones c, d y e de las cuatro ediciones anteriores. Los siguientes comentarios sobre ellas consideran simultáneamente varios aspectos: a) musicológicos, b) terminológicos, c) bibliográficos y d) editoriales.

<https://www.chicagotribune.com/2016/09/06/11th-chicago-latino-music-festival-celebrates-the-beat/>

²⁷ Adopto como ya es común en castellano, la sigla PDF en mayúscula (tanto en singular como en plural) para referirnos al Portable Document Format, desarrollado por Adobe en 1992 para la transmisión y distribución de textos de cualquier extensión y complejidad por medios electrónicos.

²⁸ <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85872>

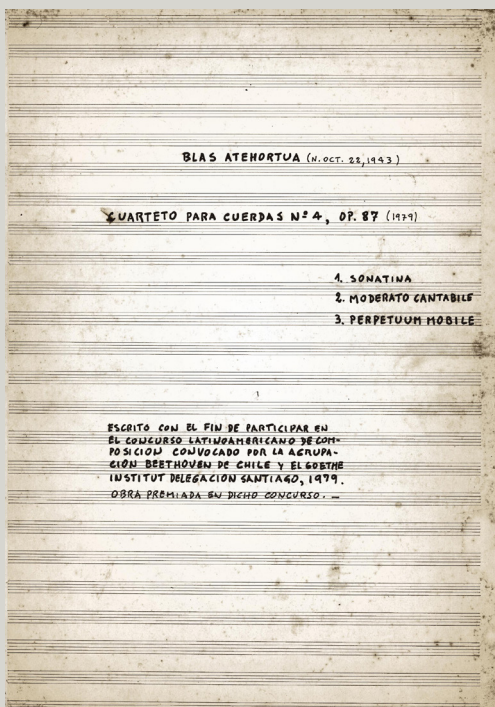
²⁹ <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85874>

³⁰ <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85873>

³¹ <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85875>

³² <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/85876>

³³ Aquí me refiero al término inglés 'score' es decir el texto musical que contiene todos los instrumentos. Esta palabra, al igual que en inglés, se puede usar también para referirse a un texto cualquiera en notación musical.



Ante una edición musical, siempre resulta difícil establecer a qué tipo de edición pertenece, a menos de que forme parte de una colección con criterios pre establecidos que la identifiquen plenamente. En general las ediciones musicales pueden dividirse en cuatro categorías principales: 1) edición práctica o de uso (performing edition) 2) edición Urtext o de texto original, 3) edición crítica y 4) edición en facsímil³⁴. Sin embargo, no hay total acuerdo en cuanto a esto y algunos consideran que una edición Urtext es una edición crítica con un sentido más práctico, pues generalmente en

³⁴ Indiana University, IU Libraries, *Library Research Guides*, 'Score types: critical editions, urtext, facsimiles', <https://guides.libraries.indiana.edu/scores>

las de música de cámara, generalmente se hacen obra por obra, en forma individual e incluyen partes para los intérpretes. Otros tipos de ediciones musicales son las Obras completas (Collected editions), o colección de obras de un compositor, y también los Monumentos (Denkmäler) que generalmente son ediciones de obras menores generalmente relacionadas con periodos específicos o con lugares de actividad musical, instituciones musicales, catedrales, ciudades, etc. Un último tipo de edición musical es la edición de estudio, orientada al análisis de las obras, con tamaños de punto musical más pequeños y también muy comunes en formato de bolsillo³⁵.

La llegada de los métodos computarizados de escritura musical en la década de 1970 trajo consigo grandes cambios en este aspecto y desde entonces es posible que el manuscrito de una obra no deba ser escrito a mano ni por el compositor ni por un copista. Además, tampoco es necesario que el original de las películas de impresión para ese texto sea grabado en placa metálica –como era tradicional desde el siglo XVII– sino que también puede ser preparado en un computador.

Las ediciones de Montaña y García se identifican como ‘ediciones críticas’ y se ajustan en general a esta categoría, es decir entablan una discusión sobre las fuentes y las relaciones entre ellas y además establecen un ‘texto’ para cada obra como resultado de este examen. Sin embargo, presentan particularidades que se ajustan estrictamente a las condiciones de una edición crítica.

En primer lugar, sus fuentes primarias son únicas, los manuscritos autógrafos del compositor

lo que les asigna una autoridad exclusiva. Esto plantea una situación poco frecuente pues en la mayoría de las ediciones críticas, los editores deben considerar copias manuscritas o ediciones hechas en forma independiente del compositor. Por otra parte, Montaña y García consideran como fuente principal la partitura y las partes de cada obra, cosa que tampoco es frecuente, pues primero que todo, el compositor no siempre escribe él mismo la partitura y las partes y cuando lo hace suele ser más explícito en las partes (enfaticando la aplicación o eliminación de alteraciones), sin que estos cambios representen variantes significativas desde el punto de vista editorial. En segundo lugar, sólo en dos casos los editores consideran otras fuentes, también originales del compositor. En el *Cuarteto op. 250*, se usan las partes y partitura del *Divertimento a 7 op. 138* (1985) cuyo primer movimiento es el mismo en las dos obras; y en el caso del *Quinteto*, se usa la *Sonata para clarinete y piano, op. 227* ya que el *Quinteto* es en realidad una orquestación de la sonata (p. 56). En estas condiciones, estaríamos ante una situación que se parece más a la de la edición Urtext donde se da prioridad a las intenciones originales del compositor.

Hay una anotación que haría pensar en una edición de uso (performing edition), pues los editores indican que tienen en cuenta las partes que habían sido utilizadas por el cuarteto Q-Arte. (Cuarteto 4, p. 20). En este caso las indicaciones del editor estarían basadas en su propia experiencia y no serían las del compositor (Urtext) ni tampoco buscarían el mejor texto musical basado en varias fuentes, objetivo típico de la edición crítica.

En una edición crítica o Urtext no es frecuente referirse a interpretaciones o grabaciones de la obra que se publica. Esta información puede ser muy útil y formar parte de un estudio de los

³⁵ Syracuse University, SU Libraries, *Research Guides*, ‘Music scores and Sheet Music’, <https://researchguides.library.syr.edu/c.php?g=1073440&p=7844468> y Boosey & Hawkes, https://www.boosey.com/downloads/BH_StandardAbbreviations_New.pdf

cuartetos o en general sobre la obra de Atehortúa, pero constituye una inclusión no recomendable cuando se quiere fijar un texto que pueda servir a los intérpretes en general³⁶.

Examinando algunos conceptos, un término que convendría profundizar es el de 'diplomacia patrimonial' (p. 15) que los autores no explican, pero que hace pensar en disputas aun no solucionadas como las de los frisos del Partenón en el Museo Británico, que pueden plantear la prevalencia de lo ideológico sobre lo legal³⁷. Este también es el caso de la pretendida repatriación del famoso Tesoro Quimbaya, colección arqueológica hallada en la región de Filandia, en el actual departamento de Caldas, que en 1891 fue adquirida por el gobierno colombiano a un particular y qué obsequió en los dos años siguientes a la reina regente de España María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929) después de su laudo arbitral favorable a Colombia en una disputa sobre asuntos limítrofes con Venezuela³⁸. No sabemos claramente a que se refieren los autores en relación con estas ediciones.

Otro término que vale la pena comentar es el de 'obra sincrética' que figura en la contratapa de todas las publicaciones. El mismo compositor lo usa con respecto a su obra (Cuarteto No. 4, p.12),

pero como adjetivo, sincrético se usa en el contexto antropológico, y aplicado al vocabulario musical sería más adecuado para un estilo que para obras específicas. Sin estar en el original, el traductor al inglés encontró la palabra más adecuada: 'obras eclécticas'. En la misma contratapa figura otro termino que también ameritaría discusión, el concepto de 'latinoamericanismo' en el terreno de la música.

Sin ser exclusivamente un problema terminológico, vale la pena anotar que en el comentario sobre el premio obtenido en Chile (Cuarteto 4, pp. 17-18) se indica que este fue compartido entre Atehortúa y Alberto Guarello. En realidad, se trata del compositor chileno Alejandro Guarello (n. 1951) y es una evidente errata en la noticia de *El Mercurio* (cuyo recorte se reproduce).

Pasando ahora a los asuntos formales de las ediciones, tal vez lo más problemático sea que cada una de las ellas es un volumen (en este caso en PDF) que combina, nota biográfica y notas de la edición crítica, que contienen exclusivamente texto y fotografías; con el texto en notación musical que consta de dos secciones, partitura y partes instrumentales. Esta disposición presenta problemas para su lectura. Si se tratara de tocar las obras, bastaría con las partes y sobrarían todas las páginas de texto y aún la partitura. Quien quiera solucionar estos problemas deberá recurrir a un editor de PDF para separar las secciones que se ajusten a sus necesidades. Además, se debería hacer el esfuerzo de publicar estas obras en papel pues, a pesar de que cada vez sea más frecuente ver que estudiantes y profesionales usen tablets en sus atriles, tal vez no todo el mundo lo quiere o lo puede hacer.

En general las ediciones musicales siguen pautas especiales y diferentes a aquellas de la industria editorial. De los PDF no posible inferir el tamaño ni

³⁶ Esto también se aplicaría a las fotografías que reproducen a) la cubierta del programa del Cuarteto Latinoamericano en la Sala de Conciertos Luis A. Arango del 12 de junio de 1996 (p. 19), b) la cubierta de un programa del mismo grupo en la misma sala el 3 de junio de 1998 (p. 29), la cubierta del programa del Cuarteto Avalon en la Sala Luis A. Arango el 5 de octubre de 2016 (p. 40) y una foto del Cuarteto Q-Arte (p. 58). Esta paginación

³⁷ The British Museum, The Parthenon Sculptures: The Trustees' Statement, <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures/parthenon>

³⁸ Ver Roberto Lleras, Armando Martínez Garnica, 'La Colección Filandia y la postura de la Academia Colombiana de Historia', *Boletín de Historia y Antigüedades*, 110, 877 (julio-diciembre 2023), pp. 97-119.

la calidad del papel que –de hacerse– se usarían en las ediciones impresas, pero parecen planeadas para un tamaño de papel diferente al de 9 x 12" o 23.2 x 30.5 cm que es el más usado en la industria editorial de la música con muy pequeñas variantes entre compañía y compañía³⁹. Lo mismo sucede con la calidad del papel, cuyo gramaje debe ser adecuado para los cambios súbitos de página, algo muy poco frecuente en la lectura de libros, publicaciones periódicas o revistas.

En algunas secciones las partituras contienen páginas que cuentan con pocos sistemas de pentagramas. Esto también puede causar problemas cuando se usen para estudio o para ejemplificación pública de la música, pues también aumenta la necesidad de cambios de página. Lo más frecuente es usar cuatro sistemas por página, aun en obras de compositores del siglo XX. Esto ayuda a minimizar el cambio de páginas ya sea para la lectura de estudio o para su uso en clases, ejemplificación de análisis o presentaciones públicas del contenido de las obras.

El volumen 5 que contiene todos los cuartetos no fue preparado en forma independiente, sino que reúne los cuatro PDF anteriores, hecho que no lo convierte en una 'colección' de las que hemos hablado. Este tomo de la colección debería tener un texto introductorio diferente y luego presentar los cuartetos y sus partes, teniendo en cuenta lo que ya hemos anotado para las ediciones individuales.

En castellano, lo relacionado con las abreviaturas para las voces e instrumentos es un asunto de nunca terminar. ¿Le hacemos caso a la Real

Academia Española y escribimos 'sanduche' en lugar de sándwich? Creo que lo mejor es acomodarse a la terminología y abreviaturas que se usan internacionalmente, el problema es que se usan varias convenciones, pues instituciones, diccionarios, enciclopedias y aun las propias editoriales tienen las suyas⁴⁰. Así, es difícil saber si es más frecuente 'va' que 'vla', o vn que vl. Lo que sí puede adoptarse es 'vn1' en lugar de 'v1' en donde la tipografía pequeña no deja claro que se trata de la parte de violín primero. Todo esto, teniendo en cuenta que es mucho más probable que los usuarios de estas ediciones sean profesionales y estudiantes de instituciones de los Estados Unidos, Europa, Corea y sobre todo China.

En cuanto a otros aspectos de la terminología, por obvios motivos, tal vez para una segunda edición o edición corregida valga la pena encontrar un sustituto para 'arcada', en especial si ya se usa otra abreviatura (IA) para las indicaciones de uso del arco. Tampoco creemos que sea necesario usar las bastardillas (cursivas o itálicas para otros), en las notas sobre las decisiones tomadas en la edición.

En este tipo de ediciones, tampoco es frecuente el uso de bibliografía y si se usa, es preferible encontrarla en notas al pie de página de la nota crítica. Además, sería recomendable que la paginación no fuera continua, y que se diferenciara entre la introducción y nota crítica (generalmente numerada en romanos) y el texto del cuarteto y sus partes, todas con paginación individual.

En ediciones Urtext y críticas no se acostumbra incluir una biografía extensa del compositor. En estas y en las ediciones de uso, se limita al mínimo

³⁹ Las diferentes editoriales musicales usan ligeras variaciones de ese tamaño, por ejemplo Universal y Schirmer se ajustan a 9 x 12", Henle usa un tamaño ligeramente mayor 9.25 x 12.2" (23 x 30.1 cm) y Bärenreiter uno ligeramente menor 9 x 11.8" (23 x 30 cm).

⁴⁰ Entre otros: Oxford Music Online, *General Abbreviations*, <https://www.oxfordmusiconline.com/page/1553>; RISM Catalogue, *Scoring Abbreviations*, <https://opac.rism.info/scoring-abbreviations> y Boosey and Hawkes, *Standard Scoring and Language Abbreviations*,

esta información pues el interés de la edición gira alrededor del texto musical. El Prefacio, es en realidad una 'introducción' y tal vez lo que se planeaba era un 'presentación' del grupo de ediciones que suele ser mucho más breve y general. También es necesario revisar deslides de ortografía, algunos notables como el de la página 55.

Las páginas legales de las publicaciones suelen interesar a bibliotecarios y abogados pero también merecen comentarios aquí. En las de las ediciones que comentamos, encontramos dos copyright ©, uno de la Universidad Nacional de Colombia y otro compartido por los dos editores y el compositor. No queda claro a que se refiere cada uno de ellos y si alguno de los dos se refiere a la edición musical (publishing, arriba mencionada). Es ya reconocido que los editores de obras musicales también están no solo protegidos sino que pueden ser considerados los 'autores' de la publicación de una edición musical. Sin embargo, esto depende de muchas cosas y es fácil de solucionar en el caso de autores cuyas obras ya pertenecen al dominio público. Sin embargo, no es así en el caso de Atehortúa pues estas ediciones comenzaron cuando aún vivía y a menos de que todo lo relacionado con estas ediciones haya quedado definido legalmente, es conveniente no apresurarse al atribuir cualquier tipo de derechos.

En estas páginas legales resulta confuso aplicar el concepto de 'derechos patrimoniales' a un programa de concierto, derechos que no existen, pues los programas de los conciertos se reparten o se venden entre los asistentes y no están protegidos por ningún 'copyright', al igual que los periódicos y revistas; y su contenido se puede reproducir simplemente citando su fuente.

La ficha de catalogación –que suele tener múltiples implicaciones legales– es bastante confusa (p. 2). En ella, por ejemplo, se reconocen como 'edi-

tores' a quienes hicieron las traducciones al inglés y la corrección de estilo, algo totalmente fuera de lugar en el ambiente editorial. Sería conveniente corregir dicha información para evitar confusiones que fácilmente se pueden convertir en problemas jurídicos. Además, se indica que se trata de un e-book sin que lo sea. A diferencia del PDF, en el e-book el texto se acomoda al aparato o programa (aplicación) que se use para su lectura, ya sea un e-reader, computador, tablet o teléfono móvil.

Adicionalmente, esta ficha presenta dos opciones usando los sistemas más difundidos para la catalogación bibliográfica musical, el sistema Dewey (DDS) y el sistema de la Library of Congress (LOC). Una de las grandes ventajas del sistema LOC en cuanto a la música, es que diferencia entre tres grandes categorías: 1) M (Música), que se refiere a las partituras es decir a los textos en notación musical impresos o manuscritos; 2) ML (Literatura musical) que quiere decir escritos sobre música, es decir textos que pueden o no tener ejemplos en notación musical y 3) MT (instrucción y estudio de la música) que se refiere a los trabajos de instrucción y enseñanza de la música, teoría musical, etc.

A pesar de que el debate sobre los pros y contras de los dos sistemas sigue abierto, las dos sugerencias de catalogación, M521 o 785.7195 serán muy difíciles de asignar teniendo en cuenta que el texto musical (partitura y partes) no es independiente de las otras secciones y que como se dijo, la edición no se ajusta plenamente a las pautas de una edición de uso, o de una edición Urtext, que es la categoría que más se le acerca. Además, a estas ediciones se le asigna un ISMN (International Standard Music Number) que se reserva exclusivamente para las partituras, lo que excluye el texto de cada una de las ediciones que tendría que tener un ISBN, si quisieran que se considerara un libro de música.

En el texto de las ediciones sueltas como en la de todos los cuartetos, estas se identifican como ‘libro’ (p. 15) termino no adecuado y que parece estar influido por el Sistema de Asignación y Reconocimiento de Puntaje de la Universidad Nacional que otorga aumentos en el salario de sus profesores a través de la producción de libros, capítulos de libro y artículos, sistema en el que las obras que más puntaje reciben son los libros. Las ediciones musicales no son libros, son textos musicales que no sólo contienen textos en notación musical, obra de un compositor, sino que pueden estar o no acompañados de notas o una introducción de texto, generalmente escritas por otro autor.

Esta situación, creo yo, única, pone de manifiesto los problemas de un sistema que en buena fe se creó para estimular la publicación de resultados de investigación pero que terminó convirtiéndose en un sistema insostenible y que ha desnaturalizado todos los elementos que lo pusieron en funcionamiento, en especial, al ser implementado por fuera de instituciones universitarias, dando lugar a que algunos empleados estatales –cuya tarea no es ni la docencia ni la investigación– aumenten su salario con la ‘publicación’ de libros y otros materiales. En nuestro caso, lo correcto sería no disfrazar como libros las ediciones musicales, sino lograr que estas formen parte de la lista de productos académicos plenamente reconocibles con puntaje y que –de la misma forma que a los otros– se les aplique un puntaje equivalente al trabajo empleado en su elaboración.

Finalmente, a pesar de que se habla de ellas, no se especifica nada sobre las grabaciones de estas obras. En consecuencia, el Anexo 2 contiene una lista preliminar de aquellas disponibles en YouTube.

Desde que se inventó y por su extrema complejidad, la impresión y edición musical han sido

terrenos muy resbaladizos. Muchas cosas pueden fallar, aun hoy, cuando la escritura musical informatizada es un proceso automatizado muy refinado. La figura siguiente muestra unos compases con un acorde final de una edición crítica de música orquestal ya impresa que tuvo que ser destruida y terminó en la basura. En ese acorde sólo faltaban las notas, ni más ni menos, y el error había ocurrido en casi todas sus páginas⁴¹.



Coda: Zapatero a tus zapatos

Tal y como están, estas ediciones serán catalogadas muy probablemente en la sección ML de cualquier biblioteca de música. Sin embargo, si se quiere cumplir con uno de sus objetivos, es decir, que estas obras de Atehortúa se conozcan y se toquen, será necesario modificarlas en una segunda edición para que sean catalogadas en la sección M. Los músicos prefieren el material musical catalogado en M pues está constituido por las partituras de las cuales ellos tocan o cantan, y sólo consultan la sección ML (de uso obligatorio

⁴¹ La edición finalmente se publicó como: E. Bermúdez (ed.), *Santos Cifuentes (1879-1932). Sinfonía Albores Musicales (trozo sinfónico) 1893*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 13.

para musicólogos e historiadores de la música) para trabajos especiales que por lo general no les entusiasma hacer, pues prefieren tocar.

Para posteriores ediciones o para mejorar esta, un buen modelo a seguir en cualquier caso lo constituye la edición crítica de las seis Suites para violoncello (BWV 1007-12) de J. S. Bach publicada por Bärenreiter (BA 2016, 2000), editada por Bettina Schwemer y Douglas Woodfull-Harris. Esta edición, que ganó el premio a la mejor edición musical del año 2000, consta de siete volúmenes agrupados en tres partes contenidas en una caja y combina las ediciones en facsímil con la edición académica o crítica⁴².

La primera parte consta de un volumen con el texto en notación moderna de las seis suites, producto de la edición y notas críticas con base en el manuscrito de Anna Magdalena Bach y su relación con las otras cuatro fuentes existentes, el manuscrito de J. P. Kellner, dos manuscritos anónimos y la copia de París de alrededor de 1824. Las variantes que contienen las diferentes fuentes están incluidas en el texto musical editado de forma que al usarlo, el intérprete pueda optar por cualquiera de ellas.

La segunda parte es un volumen de texto, donde se hace una discusión de cada una de las cinco fuentes y del valor editorial de cada una de ellas. Además, se proporciona información sobre el instrumento para el cual fueron escritas y el uso del arco en ese momento, así como el estado actual de la discusión sobre el instrumento para el cual fue compuesta la Suite No. 6. Adicionalmente, este volumen contiene más de un centenar de extractos de obras del siglo XVIII que se refieren a la interpretación musical de ese momento.

Los cinco volúmenes restantes están dedicados a la publicación separada en facsímil y en el mismo tamaño de los anteriores (23 x 30 cm) de los cinco manuscritos que constituyen las fuentes principales de las suites. De esta forma el intérprete que quiera tocar de las fuentes originales –cuyo número es cada vez es mayor en el caso de la música anterior al periodo clásico– podrá hacerlo directamente de cada uno de los volúmenes⁴³.

Recalco para finalizar, la importancia del trabajo de Montaña y García como un buen comienzo en el largo camino que permitirá tratar, desde el punto de vista musicológico, la obra del que tal vez sea uno de los más importantes compositores colombianos de todos los tiempos. Los resultados de este trabajo son ya útiles pues llevarán a otros que logren una valoración clara y equilibrada del significado de su obra en el contexto local y global. Atehortúa nunca participó de ninguna moda intelectual ni musical, y se dedicó con persistencia y total integridad y honestidad a creer en el oficio de compositor y a practicarlo. Como lo dijo él mismo en 1979 para lograr participar en el concurso en que su *Cuarteto No 4 op. 87* resultó premiado (p. 17): “Yo quiero componer, conozco esto”.

⁴² Ver <https://www.baerenreiter.com/en/suche/quicksearch/query/BA%205216/>

⁴³ Ver también los comentarios de D. Woodfull-Harris sobre la edición de obras de Debussy en ‘Challenge Debussy. An interview with Douglas Woodfull-Harris’, <https://www.baerenreiter.com/en/focus/claude-debussy/challenge-debussy-an-interview-with-douglas-woodfull-harris/>

Anexo 1

Blas Atehortúa, 'La ejecución de Nueva Música', *Music in the Americas*, Eds. George List, Juan Orrego-Salas, Bloomington/The Hague: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics/Mouton & Co., 1967, pp. 18-22.

LA EJECUCION DE NUEVA MUSICA

por Blas Atehortúa

Al presentar este trabajo, me inclino modesta y respetuosamente ante varios maestros presentes en esta sesión, que sin lugar a dudas tienen mejor conocimiento y experiencia que yo en los temas a tratar hoy, en música en general.

Quiero entrar directamente en materia, y trataré de enfocar en forma práctica, en un sentido profesional de acuerdo con mi manera de ver, algunos puntos relacionados con lo de la "Ejecución de Nueva Música": a) Obstáculos que presentan los medios tradicionales de ejecución y los métodos convencionales de notación musical; b) Bases para un cambio en las relaciones entre el compositor y el ejecutante.

Sobre el Primer Punto

- I. Componed obras que no surjan de la improvisación sino del orden preestablecido.
- II. Procurad que ellas no sean informalistas sino que obedezcan a nuevas formas.
- III. No os contentéis con los caprichos de la moda sino evolucionad de acuerdo con vuestra necesidades estéticas.
- IV. Como creadores, sed los más modernos posible, no por afán experimental sino por necesidad espiritual y por logical histórica.
- V. No reduzcáis vuestro oficio a una serie de fórmulas matemáticas sino mantened vivo vuestro discurso mediante una dialéctica constantemente renovada.
- VI. No tratéis de sorprender por el uso de procedimientos y gráficas rebuscadas, sino de conmover por la profundidad de vuestro mensaje.
- VII. No prostituyáis la nobleza de los materiales sonoros por una inescrupulosa avidez de descubrir texturas necias.
- VIII. No desconozcáis que la materia que utilizaréis en vuestras obras no es hueca y deshidratada sino plena y viviente.
- IX. No olvidéis que así como Dios se refleja en la Naturaleza, el Hombre se refleja en el Arte.
- X. Y, por último, aceptad con modestia y humildad, pero al mismo tiempo con decisión y alegría, la verdad de que el Arte — la Música en este caso — no comienza con nosotros sino que es

una eterna constante, incesantemente renovada, en la cual apenas participamos en una proporción infinitesimal.

Estos pensamientos son del maestro Alberto Ginastera. Los redactó para la última clase que el mismo nos dictó a sus alumnos compositores el mes de noviembre del año 64, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Y me honro ante ésta magnífica oportunidad de repertirlos, porque son fruto de la experiencia de un maestro que conoce y domina las técnicas. Más aún, que las sabe aplicar. Esto confirma una vez más el conocido concepto, que la música es y será música, y solamente esta dividida en dos clases: la música buena y la música mala. La primera, la que está bien escrita, sea cualquiera el material que el compositor haya elegido para su realización; la segunda, siempre mala, así su autor y el interprete traten de hacer milagros para sobrevivirla, porque cualquiera sea la técnica empleada será siempre pobre en su contenido. Un buen compositor emplea ciertas técnicas y estéticas de acuerdo con su necesidad para expresarse, algunas veces repitiendo lo dicho por otros, que "según el caso", puede tener un "nuevo interés". En otras, aportando directamente "algo nuevo", pero que es nacido de una necesidad espiritual y no por un afán de inventar o cambiar de moda. Es bien diferente cuando un maestro toma o emplea ciertas técnicas, por nuevas o espectaculares que sean, a cuando las maneja otro compositor con el único fin de despertar admiración.

Los medios tradicionales de composición — la notación, la instrumentación, la ^{textura} en general — no son en ningún caso obstáculo para el compositor contemporáneo. Al contrario, es muy necesario que este conozca y domine lo tradicional, para que se pueda definir sobre bases sólidas y assimilar a conciencia las nuevas tendencias, para que se pueda expresar libremente con pleno conocimiento de donde viene, lo que quiere y necesita.

De la misma manera, los medios tradicionales de ejecución y los métodos convencionales de notación musical no presentan bajo ningún aspecto obstáculo alguno para la música nueva. El único que en este caso se presenta es el desconocimiento de las técnicas contemporáneas y experimentales, que al igual al buen compositor, el buen ejecutante está en la obligación de conocer y dominar.

Que una sonata de Bach sea diferente a otra de Bartók; que una obra de Mozart lo es también de una de Webern, esto es bien cierto. Pero ^{en tal} caso estamos hablando del carácter técnico y estético de cada obra, que es justamente lo que obliga a que cada una sea ejecutada en forma diferente. Con todo, no hay que dejar de pensar que todas son música y que están escritas como tal. También estoy de acuerdo en que una obra de Bouléz, por ejemplo, no se puede ejecutar igual que otra de Chopín pues están escritas dentro de técnicas diferentes. Pero ambas exigen "igual" del intérprete, porque ambas son "música" definitivamente.

X

Recuerdo que el maestro Ginastera nos decía en alguna ocasión — refiriéndose a estos problemas en una de sus clases — que él no cree que tenga que existir por obligación un "intérprete especial" para la nueva música. Que se dedique única y exclusivamente a ella es otra cosa. Estoy en esto muy de acuerdo, como también lo estoy en su concepto con respecto al error de muchos al decir que el señor fulano no interpreta bien a Beethoven pero lo hace muy bien tocando una obra de Stockhausen o de Castiglioni. Esto es absurdo! Porque dicho señor está ejecutando tan mal estas obras como lo haría en las otras. Lo que sucede, que la nueva música es la más desconocida, y por consiguiente, se presta mejor a la farsa, a la metida de notas falsas, etc.

Citaré una propia experiencia, muy importante para mí porque de ella aprendí como resolver a mi manera este problema. Tuve la suerte de haberme iniciado en los estudios de dirección y de haber realizado alguna práctica dentro de ello, cosa que me obligó a analizar desde el punto de vista del intérprete varias obras clásicas, románticas, neo-clásicas y postrománticas. Y en Buenos Aires tuve la oportunidad de tomar parte en varios conciertos, en los que dirigí algunas obras contemporáneas, escritas dentro de lo experimental, en calidad de "estreno absoluto". Nunca he de olvidar la primera vez que me ví frente a una partitura que contenía problemas aleatorios y de grafismo. Confieso que hasta entonces yo desconocía por completo estas nuevas posibilidades y creo que fué un poco de amor propio lo que no me permitió desistir ante tan tremendo lío. Hasta por un momento pensé — como muchos — que dicha partitura contenía elementos extramusicales. Pero llegué a una conclusión: aquello era sencillamente música, buena o mala. Y yo estaba en la obligación de estudiarla e interpretarla como tal, de prepararme "ante ella" lo técnicamente suficiente, para que pudiera expresar su contenido. En especial, aprendí lo que todo intérprete debe saber: a que toda obra, "sea cual fuese su autor", merece el máximo respeto. Todo se redujo, entonces, a que tal partitura no contenía elementos extramusicales. Estaba constituida únicamente por efectos armónicos, rítmicos, dinámicos y de timbre, y en medio de todo, de bellísima línea melódica. Posteriormente tuve otras experiencias similares, cada una con diferentes problemas a solucionar. Pero solo ví música en ellas y las manejé como tal, así fuesen la cosa más compleja en su textura.

XX

Históricamente se ha dado muchos casos; *notas extra, como* cuando los contrabajistas se negaron a tocar en las últimas sinfonías de Mozart; cuando en la "consagración" Stravinsky planteó nuevos problemas rítmicos, etc., *de Bagatela* — por nombrar algunos. Sin embargo, para el ejecutante de hoy, dichos problemas ya están más que solucionados. Un intérprete incluye en su mismo programa obras de diferentes tendencias. Si es realmente un "buen intérprete", cada una de las obras presentará un buen equilibrio dentro de su respectivo carácter. Y si alguna de ellas, en calidad de

ejecución, no está a la altura de las demás, se debe simplemente a que no la conoce tan a fondo, que no la estudió o preparó lo suficiente como para dominarla.

Hace poco asistí a un recital en el "Grace Rainey Auditorium del Metropolitan Museum of Art" de New York, en el que tomaron parte el violinista Paul Zukofsky y el pianista Gilbert Kalish, intérprete presentados por "Young Artists Series de la Martha Baird Rockefeller Fund for Music". El programa incluía una sonata de Mozart, otra de Ives, la Tartiniana Seconda de Dallapiccola, el opus 26 para violín solo de Ysäye, Tres miniaturas de Penderecki y algo de Sarasate. Fué una magnífica ejecución por parte de ambos intérpretes, quienes demostraron pleno conocimiento y dominio de las obras presentadas. Pero lo curioso del caso, el violinista tocó leyendo la primera parte del programa — Ives y Mozart. El resto del programa lo tocó de memoria, inclusive las bien contemporáneas piezas de Penderecki. En otros casos se daría lo contrario. Y todos hemos asistido a un buen número de conciertos en los que figuran obras contemporáneas al lado de las más clásicas, con una total ejecución que no deja nada que desear. En cambio, hemos presenciado programas con obras dentro de "único carácter" y hemos quedado bastante defraudados.

La solución del problema de la ejecución de la nueva música no está en preparar cierto número de "especialistas", sino de incorporar a lo tradicional todas las nuevas técnicas, que es lo que han hecho todos los grandes intérpretes en todas las épocas. "Hay que incorporar todas las técnicas necesarias para expresar las nuevas posibilidades." Así como el buen compositor domina todas las técnicas y las emplea de acuerdo con su necesidad, el buen ejecutante también está en el deber de conocerlas, para una honrada interpretación.

Sobre el Segundo Punto

En cuanto a lo de las bases para un cambio en las relaciones entre el compositor y el ejecutante, es un problema para solucionar en los conservatorios, que es donde el ejecutante recibe su preparación en general. Considero que la mayoría de los conservatorios en Latinoamérica, están bien integrados, en cuanto a profesores. Las fallas, entonces, se deben a los programas de estudio y a la falta de buena información con respecto a las nuevas tendencias y técnicas.

En alguna ocasión, refiriéndose al repertorio pianístico, una profesora de piano me decía que detestaba la música contemporánea; que solo le gustaba Hindemith, aunque le parecía muy disonante. Y hace poco, hablando con un pianista graduado de conservatorio, a quien dejé mirar una obra de autor contemporáneo, escrita dentro de una textura casi tradicional — no contenía problemas aleatorios ni nada por el estilo — me decía que tendría que comenzar de nuevo los estudios de piano

para comprender e interpretar dicha obra. El mencionado pianista está dedicado a la pedagogía musical, e incluso ha publicado un método para la enseñanza de piano en los niños.

La gran mayoría de profesores de conservatorio ignoran por completo que hace buen rato pasamos la primera mitad del siglo XX y que ahora el tiempo es más breve. Hoy en día las técnicas están bastante superadas como para proporcionar en todo sentido mejores posibilidades. Ahora ya nos se trata de jugarse la vida ante el instrumento; ahora el problema es de "orden mental", en una buena parte. Es el profesor quién está en la obligación de conocer todos estos problemas, para que pueda orientar mejor al alumno. Y está además en el deber de investigar constantemente, de evolucionar y ponerse al día de acuerdo con la época. Existe entre ellos quienes lo hacen, pero son bien contadas estas excepciones. Además de enseñar al alumno a leer en su instrumento y no a que aprenda a tocar de memoria veinte o treinta piezas en diez años de estudio, sin que éste se de cuenta de que se trata, también debe enseñarle las modificaciones que sufre el tratamiento rítmico e interpretativo cuando el compás desaparece total o parcialmente, que es cuando el intérprete es "quien debe tomar la iniciativa". En síntesis, hay que actualizar los estudios en la mayoría de nuestros conservatorios y recortar una buena parte de ese absurdo e inútil programa. Existe una amplia bibliografía informativa, en la que figuran artículos escritos por compositores, intérpretes e investigadores contemporáneos. Igualmente un gran número de obras para canto, coros y para instrumentos — solos, conjuntos de cámara y para orquesta — que se pueden acomodar en la práctica de la ejecución en la pedagogía musical. La mayoría de estas obras — me refiero a las escritas con técnicas nuevas y experimentales — están en buenas grabaciones, lo que proporcionará al alumno la comodidad de conocerlas y analizarlas. Entonces aprenderá no solo a desempeñarse dentro de las nuevas tendencias, sino también a apreciar y comprender el valor de la nueva música. En otras palabras, apreciará y comprenderá al compositor contemporáneo.

Otra cosa muy importante en este caso, que en los programas de conciertos, tanto profesionales como de alumnos, sean incluidas más obras contemporáneas, dándole especial énfasis a la "Música de las Américas", donde ya existe un extenso repertorio. Esta es para mí la mejor base para un cambio de las relaciones entre el compositor y el ejecutante.

Bogotá, Colombia

Anexo 2

Lista provisional de versiones disponibles en la Internet de las obras editadas.

Cuarteto No. 4 op. 87

a Obra completa

Casptone String Quartet

Juan Sebastián López, v1; Will Martin, v2; Ashley Overby, va y Thomas Maternik-Piret, vc.

Nov. 2022, Moody Music Building University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama, Estados Unidos.

<https://www.youtube.com/watch?v=sEQZvpkCI08>

b Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Juan Carlos Higueta, v1; Liz García, v2; Sandra Arango, va y Diego García, vc.

Música Clásica Colombiana

<https://www.youtube.com/watch?v=gn7KT2u7ahQ>

Como es frecuente en este canal, no se dan detalles de la grabación y la mayoría de las veces no se reconoce debidamente a los intérpretes de las obras.

c II. Cantabile

Cuarteto Manolov

Angelica Gámez, v1; Miguel Ángel Guevara, v2; Ricardo Hernández, va y Mintcho Badev, vc.

c. 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=YUk7bTluPGg>

d. I. Sonatina, II. Cantabile (trunco).

Cuarteto Q-Arte

Neiva?, Asamblea Departamental del Huila, 24 de febrero de 2016

https://www.youtube.com/watch?v=7bo7pqz6_d4

Cuarteto No. 5 op. 198

a Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Sala de Concierto Luis A. Arango, 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=PCTgRgasPyA>

b Obra completa

Cuarteto Latinoamericano

[Saul Bitran, v1; Aron Bitran, v2, Javier Montiel, va y Álvaro Bitran, vc.]

c. 1998

Música Clásica Colombiana

<https://www.youtube.com/watch?v=XC6Vypy810I>

Cuarteto No. 6 op. 250

Obra completa

Cuarteto Q-Arte

Chicago Latino Music Festival 2016

The Art Institute, Chicago

<https://www.youtube.com/watch?v=8nGB7pLmFkQ>

Quinteto para cuerdas y clarinete op. 247

Obra completa

Cuarteto Q-Arte y Jairo Aníbal Vinasco (clarinete)

c. 2016, no hay información sobre la grabación

<https://www.youtube.com/watch?v=nl8CGADcCz0>