



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
“SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

**El cuarteto de cuerdas en Colombia. Un estudio panorámico de su
práctica musical y del repertorio creado entre 1940 y 1960**

Tesis Doctoral
Área Musicología

Doctoranda: Mtra. Mayerly Hurtado Ramírez

Director: Dr. Luis Gabriel Mesa Martínez
Codirectora: Dra. Silvina Luz Mansilla

Buenos Aires, agosto de 2023

Resumen

Esta investigación constituye el estudio panorámico pionero sobre el cuarteto de cuerdas como práctica interpretativa en Colombia y establece una primera historia musical de las cuatro agrupaciones con mayores años de actividad y estabilidad en el país, desde 1936 hasta 2021. En el texto también se entrega la delimitación de un repertorio construido a partir de la recopilación metódica de la información y el alineamiento cronológico de las obras compuestas para este formato por parte de compositores locales. El corpus consta de veintiséis obras para cuarteto de cuerdas por trece compositores escritas entre 1940 y 1960, como resultado de un primer auge compositivo que se desarrolló alrededor del llamado “nacionalismo musical”. Dentro del repertorio, se examinan aspectos del lenguaje musical, estructura, estado del manuscrito, ediciones, interpretaciones públicas y grabaciones.

La tesis parte de un análisis historiográfico del surgimiento del cuarteto de cuerdas en Europa centrándose en las sociedades e instituciones en España, modelo que se replicó en diferentes países de Latinoamérica y específicamente en Colombia. Dicho análisis se concentra en países latinoamericanos, identificando este tipo de agrupaciones a lo largo de la región, hasta poner punto focal en Colombia, en donde, partiendo de los primeros antecedentes correspondientes a las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, se reconstruye y se propone el camino recorrido por esta práctica musical hasta la actualidad.

Este tipo de agrupación de origen europeo se hizo visible en el país en medio de las sociedades e instituciones de educación musical, que fueron en sus inicios las encargadas de acogerlo a finales del siglo XIX. Sin embargo, fue a lo largo del siglo XX cuando se conformaron cuartetos estables, gracias a la iniciativa de intérpretes de cuerdas frotadas, en un comienzo provenientes del antiguo continente, que ocuparon cargos en la Orquestas Sinfónicas de Colombia, instituciones que se identificaron como punto de origen de este tipo de ensambles y de los cuartetos de cuerda más longevos en Colombia.

Al ser la práctica del cuarteto de cuerdas un objeto de estudio colectivo (una acción realizada por cuatro personas que conforman una agrupación) fue necesario contar con un respaldo de fuentes orales, escritas y musicales. Es así como, además de las entrevistas realizadas a intérpretes, docentes y compositores se estudiaron fuentes como: programas de mano, grabaciones, partituras y archivos personales que permitieron reconstruir parte de la historia del cuarteto de cuerdas, con énfasis particular en cuatro cuartetos: Bogotá, Arcos, Manolov y Q-Arte.

La interpretación de repertorio colombiano y la práctica continua del cuarteto de cuerdas incidió en el modelo de educación musical en Colombia, a partir del surgimiento de diferentes iniciativas pedagógicas como la creación de escuelas, talleres y festivales promovidos y gestionados por tres de los cuartetos. Dicha labor puede constatarse hoy en los diferentes programas de pregrado en música de la capital, en el cambio que ha tenido la programación de conciertos de cuartetos de cuerdas en salas representativas del país, entre otras dinámicas del entorno sociocultural colombiano.

Índice

Índice de figuras	09
Índice de tablas y gráficos	13
Abreviaturas	15
Agradecimientos	17

INTRODUCCIÓN	19
A.- Motivación y justificación del tema elegido para esta tesis	21
B.- Las fuentes primarias y su localización	22
C.- Objetivos de la investigación	23
D.- Problema y fundamentación de la investigación	25
E.- Las hipótesis	27
F.- El estado de la cuestión	28
G.- Aspectos teóricos y metodológicos	37
H.- Estructura de la tesis	41

1º CAPÍTULO: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA MÚSICA DE CÁMARA A PARTIR DEL SIGLO XIX	45
---	-----------

1.1.- Sociedades y Academias Musicales en España	53
1.1.2.- Sociedades de Cuartetos en España	57
1.2.- Asociaciones y Academias de Música en Hispanoamérica	65
1.2.1.- Algunas Sociedades Filarmónicas en la primera mitad del siglo XIX	67
1.2.1.1.- El primer cuarto del siglo XIX: Venezuela, México y Chile	67
1.2.1.2.- El segundo cuarto del siglo XIX: Cuba, Ecuador, Perú, Uruguay y los posteriores intentos de construcciones identitarias	77
1.3.- Música de salón, sociedades y academias hacia fines del siglo XIX: antecedentes de los nacionalismos musicales en Hispanoamérica	84
1.3.1.- La participación de las mujeres en salones, sociedades y academias	87

2º CAPÍTULO: EL NACIONALISMO MUSICAL EN COLOMBIA Y LA CREACIÓN DE CUARTETOS DE CUERDAS	91
---	-----------

2.1.- El nacionalismo musical en Colombia	93
2.1.1.- Práctica y enseñanza musical en Bogotá en la segunda mitad del siglo XIX	97

2.1.2.- La Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857). Primeros esfuerzos para la profesionalización musical	99
2.1.3.- La Academia Nacional de Música (1882-1910)	101
2.1.4.- Nacionalismo musical: una mirada desde la Academia Nacional de Música	104
2.1.5.- El cuarteto de cuerdas en el nacionalismo	110
2.2.- El repertorio colombiano para cuarteto de cuerdas 1940-1960	114
2.2.1.- <i>Cuarteto para instrumentos de cuerda</i> , Luis Carlos Figueroa	117
2.2.2.- <i>Cuartetos N° 1, N° 2 y Fuga doble</i> , Santiago Velasco Llanos	123
2.2.3.- <i>Cuarteto en Re Mayor</i> , Jesús Bermúdez Silva	128
2.2.4.- <i>Cuarteto N° 1 y N° 2</i> , Fabio González Zuleta	132
2.2.5.- <i>Cuarteto N° 1 Op. 7 a la “Universidad Nacional”</i> , Blas Emilio Atehortúa	140
2.2.6.- <i>Cuarteto N° 1, Cuarteto N° 2 “Dodecafónico” y “Para mi Zodiaco”</i> , de Roberto Pineda Duque	145
2.2.7.- <i>Balada para cuarteto y Cuarteto N° 1</i> , de Luis Alberto Gutiérrez Galindo	150
2.2.8.- <i>Cuartetos N° 1, N° 2 y N° 3</i> , Guillermo Quevedo Zornoza	153
2.2.9.- <i>Cuarteto en Do Mayor y Cuarteto Barroco “Euclípides el Hierofante”</i> , Juan María Vélez Hurtado	161
2.2.10.- <i>Cuartetos N° 1, N° 2 y ‘Reverie’</i> , Pedro Biava Ramponi	164

3° CAPÍTULO: ORIGEN, CONFORMACIÓN Y ACTIVIDAD DE CUARTETOS DE CUERDAS ESTABLES EN COLOMBIA 169

3.1.- Las orquestas sinfónicas	173
3.1.1.- La Orquesta Sinfónica Nacional	173
3.1.2.- La Orquesta Sinfónica de Colombia	176
3.1.3.- La Fundación Filarmónica Colombiana	178
3.1.4.- La Orquesta Filarmónica de Bogotá	180
3.1.5.- La Orquesta Nueva Filarmonía	183
3.2.- Las orquestas de cámara	185
3.2.1.- Frank Preuss	188
3.2.2.- Padre e hijos Cristancho	190
3.2.3.- Francisco Cristancho Camargo y el <i>Cuarteto Tricolor</i>	191
3.2.4.- Orquestas juveniles de cámara	193
3.2.5.- Francisco y Mauricio Cristancho Hernández	194
3.3.- Resumiendo: intérpretes, orquestas sinfónicas, de cámara y cuartetos de cuerdas	198

3.4.- El Cuarteto Bogotá (1936-1967)	201
3.4.1.- ¿Relación interpretativa y continuidad compositiva?	202
3.4.2.- El compositor	204
3.4.3.- Surgimiento y desarrollo temprano (1936-1940)	207
3.4.4.- La Radiodifusora Nacional (1940-1948)	209
3.4.5.- Reparición y florecimiento (1949-1965)	212
3.4.6.- Luis Biava y su labor dentro del cuarteto de cuerdas	215
3.4.7.- Etapa final (1967-1968) y Nuevo Cuarteto Bogotá (1999)	217
3.4.8.- Uribe Holguín y la agrupación	219
3.5.- El Cuarteto Arcos (1972-2020)	222
3.5.1.- Cuarteto Colombia o colombiano (1972-1973)	222
3.5.2.- Primera época (1975-1999)	224
3.5.3.- Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia	226
3.5.4.- El repertorio	228
3.5.5.- Segunda época (2006-2020)	233
4º CAPÍTULO: EL CUARTETO EN COLOMBIA, MÁS ALLÁ DE UNA PRÁCTICA INTERPRETATIVA	237
4.1.- Escenarios, festivales, concursos de interpretación y composición	239
4.1.1.- Dos espacios de convergencia para el cuarteto de cuerdas: la sala de la BLAA y el Teatro Mayor	249
4.2.- El Cuarteto Manolov y la educación de los públicos	256
4.2.1.- Los públicos	256
4.2.2.- La agrupación y el repertorio	261
4.2.3.- <i>Cuarteto N°1 “Paisajes y retratos”</i> , de Juan Antonio Cuéllar	264
4.2.4.- Conciertos didácticos y adaptación de repertorio para cuarteto	265
4.2.5.- Creando identidad más allá de la práctica del cuarteto de cuerdas	268
4.3. Q-ARTE	274
4.3.1.- Más allá de una década continua	274
4.3.2.- FestiQ-Artetos	280
4.3.3.- Atehortúa y Q-Arte: un vínculo profundo	284
4.4.- El cuarteto de cuerdas como espacio formativo en los programas universitarios de música	291

Conclusiones	296
Bibliografía	305
Entrevistas	322
Apéndice. Seis tablas con sistematización de fuentes consultadas	323
La tesista	333

Índice de figuras

1º Capítulo

- Figura I.1. La Academia de Teatro en Cuaresma con un concierto para cuerdas y vientos. Dibujo a tinta de Manuel Tramulles i Roig. (c.1780) Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. 55
- Figura I.2. La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900). De izquierda a derecha: José del Hierro, Fabián de Furundarena, Manuel Sancho, José González de la Oliva, Julio Francés, Miguel Yuste y Víctor Mirecki. 64

2º Capítulo

- Figura II. 1. Línea cronológica del nacionalismo musical colombiano propuesta por la tesista. 109
- Figura II. 2. Boceto gráfico publicado por Adolfo Samper de una actuación en vivo. Diario *Mundo al Día*, 14 de febrero de 1931. La imagen recrea a: Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro Tovar. 112
- Figura II. 3. Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional, abril de 1946. Archivo de la BN. 113
- Figura II. 4. Fragmentos de los movimientos primero y tercero, según el manuscrito del cuarteto para instrumentos de cuerda de Luis Carlos Figueroa. CDM-BN. 120
- Figura II. 5. Carátula del trabajo discográfico e intérpretes de las obras grabadas. Tomadas del lanzamiento realizado el 24 de noviembre de 2020 en la sala de conciertos de la BLAA. 121
- Figura II. 6. Velasco Llanos, facsímil fotográfico del *Cuarteto N° 2*. Manuscrito ubicado en el CDM-BN. 125
- Figura II. 7. Velasco Llanos, facsímil fotográfico del 3º mov, *Cuarteto N° 2*. Manuscrito en CDM-BN. 126
- Figura II. 8. Beethoven, fragmento del *Scherzo* de la Novena Sinfonía. 127
- Figura II. 9. Programa de mano perteneciente al archivo Opus de la sala de conciertos de la BLAA. 130
- Figura II. 10. Páginas pertenecientes a los estatutos del CEDEFIM. Documento perteneciente a la Biblioteca del Banco de la República. 131
- Figura II. 11. Documento original “La guitarrería popular en Chiquinquirá”. Perteneciente a la Biblioteca del Banco de la República. 132
- Figura II. 12. Programas de mano de los conciertos del Cuarteto Bogotá en los que se interpretó el Cuarteto N°1 de González Zuleta. CDM-BN. 135
- Figura II. 13. Primera hoja del manuscrito y de la edición del *Cuarteto N°2*, de González Zuleta. CDM-BN. 136
- Figura II. 14. González Zuleta, segundo movimiento *Allegro*, del *Cuarteto N° 2*. Cambios en la métrica, *pizzicati* y toque *col legno*. CDM-BN. 137
- Figura II. 15. Programa de mano del 7 de noviembre de 2003. Sala de conciertos BLAA. 138
- Figura II. 16. Carátula del disco *Legados*. Imagen perteneciente al Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia. 139

Figura II. 17. Programa del Cuarteto Las Artes, 29 de noviembre de 1983. Archivo Opus, BLAA.	143
Figura II. 18. Programa de mano del Cuarteto Arcos, con obra de Pineda Duque, 19 de abril de 1977. CDM-BN.	147
Figura II. 19. Pineda Duque, facsímil del MS del <i>Cuarteto N 2</i> . Inicio. Archivo Música EAFIT.	147
Figura II. 20. Programa de mano del VIII Festival Internacional Música de Cámara Colombiana 2010. Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.	148
Figura II. 21. Gutiérrez Galindo, primera y última hoja del MS de <i>Balada para cuarteto</i> . CDM-BN.	152
Figura II. 22. Guillermo Quevedo Zornoza, primera hoja editada del <i>Cuarteto N° 1</i> . CDM-BN.	155
Figura II. 23. Programas de conciertos del Cuarteto Arcos, con el <i>Cuarteto N° 1</i> de Zornoza. CDM-BN.	156
Figura II. 24. Quevedo Zornoza, violín II y viola, del 3er movimiento del <i>Cuarteto N° 2</i> . CDM-BN.	157
Figura II. 25. Programa de mano del concierto a cargo del Cuarteto Medellín, en 1966. CDM-BN.	157
Figura II. 26. <i>La Libertadora</i> , <i>La Vencedora</i> y edición de la <i>Danza del Cuarteto N° 3</i> de Zornoza. Tomadas de “La música de la época de la independencia” y CDM-BN.	159
Figura II. 27. Afiche del concierto realizado el 27 de mayo de 2019. Conservatorio de música de la Universidad Nacional sede Bogotá.	160
Figura II.28. Programa de mano del Primer Concurso de Música Colombiana para Compositores, 30 de junio de 1979. CDM-BN.	162
Figura II. 29. Vélez Hurtado, facsímil de la primera hoja del MS del <i>Cuarteto Barroco</i> , 1958. CDM-BN.	163
Figura II. 30. Vélez Hurtado, caratula y primera hoja del MS del <i>Cuarteto en Re Mayor</i> . CDM-BN.	164
Figura II. 31. Programa de mano del 23 de octubre de 1944 con obras de Pedro Biava. CDM-BN.	166
Figura II. 32. Primera hoja del manuscrito del <i>Cuarteto en Sol Mayor</i> , de Biava Ramponi. CDM-BN.	167

3° Capítulo

Figura III. 1a. Programa de la Orquesta Sinfónica Nacional, 1936. 1b. Programa de la temporada marzo-noviembre del Cuarteto Bogotá en el Foyer del Teatro Colón. Bogotá.	175
Figura III. 2. Programa del concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Colombia, 20 de julio de 1953.	177
Figura III. 3a. Se anuncia en <i>El Tiempo</i> la creación de la nueva orquesta en 1966. 3b. Programa del concierto inaugural de la Orquesta Filarmónica Colombiana.	180
Figura III. 4. Detalle de obras interpretadas en el concierto inaugural de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el 19 de agosto de 1968.	181
Figura III. 5. Nómina de autoridades e integrantes de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en el momento inaugural, según programa de mano del primer concierto, del 19 de agosto de 1968.	182

Figura III. 6. Programas de los conciertos realizados por la Orquesta Colombiana de Arcos en la Sala de Conciertos de la BLAA. Izquierda, 13 de septiembre de 1972. Derecha, 21 de abril de 1971.	187
Figura III. 7. Integrantes de la Orquesta de Cámara de Colombia, según fotografía tomada del programa del concierto realizado el 03 de mayo de 1986.	189
Figura III. 8. Integrantes de familia Crisancho presentes en programas de mano. Sala de Conciertos BLAA. Izquierda: 23 de mayo de 1973. Derecha: 13 de agosto de 1975.	196
Figura III. 9. Programa de mano de la temporada sinfónica 1936, Teatro Colón.	202
Figura III.10. Facsímil de la primera hoja del manuscrito del <i>Cuarteto N°4 Op.86</i> con dedicatoria al Cuarteto Bogotá. Fotografía: M.H.R. 2018.	203
Figura III.11. Programa del Cuarteto Bogotá en el Teatro Colón, 8 de octubre de 1936.	208
Figura III.12. Recorte periodístico del <i>Semanario del Sábado</i> , 01 de julio de 1944. Archivo de la Radiodifusora Nacional.	212
Figura III. 13. Portada del disco de vinilo grabado por el Cuarteto Bogotá en 1961.	214
Figura III. 14. Página del <i>Boletín de Música y Artes Visuales</i> de la Unión Panamericana, julio y agosto de 1955.	216
Figura III. 15. Programa de mano del Cuarteto Colombiano, en 1972. BLAA.	223
Figura III. 16. El Cuarteto Arcos, en Tunja, en 1977. Foto gentilmente cedida por Ruth Lamprea.	225
Figura III. 17. Publicidad del Cuarteto Arcos, diciembre de 2019. Foto gentilmente cedida por Ruth Lamprea.	236

4º Capítulo

Figura IV. 1. Izquierda, Convocatoria 2016 Seminario Nacional para Cuartetos de Cuerda. Derecha, Convocatoria Concurso Nacional de Cuartetos 2021.	244
Figura IV. 2. Afiches de convocatoria y curso virtual para cuartetos de cuerdas (2021).	245
Figura IV. 3. Afiche de la convocatoria FestiQ-Artetos (2020).	246
Figura IV. 4. Ensamble Sinsonte, programa de mano, octubre 2017. Archivo Opus de la BLAA.	259
Figura IV. 5. Concierto “Travesía Sinfónica”, 2019. Teatro Mayor J. M. Santo Domingo, Bogotá.	260
Figura IV. 6. Programa de mano del Cuarteto Manolov “Mozart despierta en Bogotá”, 9 de octubre de 2011. Archivo <i>Opus</i> BLAA.	267
Figura IV. 7. El Cuarteto Manolov en su conformación actual, de 2022. Foto: Carlos Mario Lema.	268
Figura IV. 8. Afiche <i>Aires de nuestra tierra</i> . Departamentos de Antioquia y del Valle del Cauca (2017).	270
Figura IV. 9. Concierto <i>Aires Latinoamericanos</i> . Teatro Mayor J. M. Santo Domingo.	272
Figura IV. 10. Cuarteto <i>Arte Latinoamericano</i> . Afiche anunciando conciertos en la BLAA, en 2011.	275

Figura IV. 11. Publicidad del concierto y puesta en escena de <i>Altar de muertos</i> , de Gabriela Ortiz.	276
Figura IV. 12. Afiches convocatorias 2020 y 2022. Concurso de Composición, realizado por Q-Arte.	282
Figura IV. 13. Primera hoja del manuscrito del compositor del <i>Cuarteto N°4 Op.87</i> (1979), de Blas Emilio Atehortúa.	286
Figura IV. 14. Programa de mano de los conciertos. Izquierda: Cuarteto Latinoamericano. Derecha: Cuarteto Manolov. Imágenes pertenecientes al Archivo Opus BLAA.	287
Figura IV. 15. Programa de mano de los conciertos. Izq. estreno Cuarteto Latinoamericano. Der. concierto Q-Arte. Archivo Opus BLAA.	288
Figura IV. 16. Programa de los conciertos. Izquierda: Estreno Cuarteto Ávalon, Bogotá. Derecha: Q-Arte en Chicago. Archivo Opus BLAA.	289
Figura IV. 17. Fotografía de integrantes de Q-Arte con Blas Emilio Atehortúa. Cedido gentilmente del archivo de la agrupación.	290

Índice de tablas y gráficos

1° Capítulo

Tabla I.1. Sociedades y Academias establecidas en Chile, México y Venezuela durante el siglo XIX.	76
Tabla I.2. Sociedades musicales establecidas en Uruguay durante el siglo XIX.	81
Tabla I.3. Sociedades musicales fundadas en Hispanoamérica en la última década del siglo XIX.	84

2° Capítulo

Tabla II.1. Obras y compositores colombianos en orden cronológico, según el año de composición.	116
Tabla II.2. Blas Emilio Atehortúa: sus siete obras para cuarteto de cuerdas.	142

3° Capítulo

Tabla III.1. Interpretaciones del <i>Cuarteto Tricolor</i> , de Cristancho.	192
Tabla III.2. Actividad de dieciocho instrumentistas de cuerda en distintas orquestas sinfónicas y de cámara entre 1935-2010.	199
Tabla III.3. Actividad de instrumentistas de cuerda en orquestas sinfónicas y en cuartetos de cuerdas entre 1935-2010.	200
Tabla III.4. Los diez cuartetos escritos por Uribe Holguín y sus fechas.	206
Tabla III.5. Interpretaciones públicas de obras escritas por compositores colombianos. Primera época del Cuarteto Arcos.	232
Tabla III.6. Interpretaciones públicas de obras escritas por compositores colombianos. Segunda época del Cuarteto Arcos.	234

4° Capítulo

Tabla IV. 1. Conciertos con cuartetos de cuerdas en la Sala de Conciertos BLAA, entre 1967 y 1983.	251
Gráfico 1. Origen de los compositores de las obras interpretadas en la BLAA.	252
Gráfico 2. Origen por países de los compositores de las obras interpretadas en la BLAA.	252
Tabla IV. 2. Conciertos de cuartetos de cuerdas programados por el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo”, entre 2015 y 2017.	253
Gráfico 3. Origen de los compositores con obras interpretadas en el Teatro Mayor “J.M. Santo Domingo”.	254
Gráfico 4. Nacionalidad de los compositores con obras interpretadas en el Teatro Mayor “J.M. Santo Domingo”.	254

Tabla IV. 3. Algunas obras comisionadas para el cuarteto Q-Arte, en épocas recientes.	283
---	-----

Apéndice

Tabla 1. Cronología presentada por la autora en la que se recopilan por medio de las fuentes citadas en el presente trabajo, las sociedades y academias establecidas en Hispanoamérica durante el siglo XIX, mencionadas en el capítulo 1.	325
Tabla 2. Información completa correspondiente a tablas y gráficos del capítulo 4, realizadas por medio del análisis de los datos recopilados del Centro Cultural Biblioteca “Julio Mario Santo Domingo”.	326 327
Tabla 3. Cronología de los programas de mano revisados por la autora del Cuarteto Bogotá.	328
Tabla 4. Cronología de los programas de mano revisados por la autora del Cuarteto Arcos.	329
Tabla 5. Cronología de los programas de mano revisados por la autora del rastreo de otros cuartetos con actividad documentada.	330
Tabla 6. Sistematización de datos procedentes de distintas fuentes, respecto de materiales referidos a compositores colombianos y cuartetos de cuerdas creados entre 1940 y 1960.	331

Abreviaturas

AGN => Archivo General de la Nación

BLAA => Biblioteca “Luis Ángel Arango”

CDM-BN => Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional

DMEH => Diccionario de la música española e hispanoamericana

OSJC => Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia

SGAE => Sociedad General de Autores y Editores (España)

SM-RN => Señal Memoria de la Radiodifusora Nacional

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a quienes han acompañado integralmente este proceso que hoy se materializa, comenzando por las autoridades de esta casa de estudios y de este programa de posgrado. A mi director, Luis Gabriel Mesa, quien despertó en mí el interés por la investigación musical y que durante doce años ha estado presente en la orientación de este camino –que, de manera inesperada se fue presentando– y quien ha continuado a mi lado con la mejor disposición. Gracias y mi más profunda admiración a Silvina Luz Mansilla, una mujer incansable, quien desde mi llegada a Buenos Aires fue una guía y apoyo incondicional en cada paso del Doctorado. Cada seminario cursado hizo un aporte invaluable en mi formación y, además contar con la fortuna de haber decidido ser mi codirectora de tesis ha sido, sin duda, el motor y la ayuda necesaria para guiar, impulsar y recorrer este camino.

Gracias, Isabel Vallejo, por la paciencia y la generosidad de tu asesoramiento literario. Toda una vida de amistad y jamás pensamos que nuestras profesiones que parecían tan lejanas se encontrarían en este propósito.

Agradezco a mis profesores, colegas y amigos de Colombia, quienes desinteresadamente compartieron su conocimiento, experiencia, trabajo y esfuerzo en distintas etapas de esta investigación. Espero, con esta tesis contribuir y materializar una parte del trabajo que han venido realizando durante años alrededor del cuarteto de cuerdas.

A los profesores del Doctorado en Música, mi gratitud por las bibliografías, ideas, ayudas, discusiones e intercambios sostenidos durante las intensas semanas de seminarios, que incluyeron tanto clases como cafés, entrevistas y conversaciones.

Gracias a mi familia, mis padres y hermanos, por el apoyo en cada una de mis decisiones y por alentarme siempre a continuar. Agradezco especialmente a mi esposo por creer siempre en mí, por su generosidad y por siempre acompañarme de manera incondicional.

Este trabajo representa también un homenaje a tres grandes exponentes de la educación y la interpretación de música de cámara en Colombia, la Maestra Ruth

Lamprea y los hermanos Francisco y Mauricio Cristancho quienes fallecieron en los meses previos a la defensa de esta tesis. Gracias a la generosidad de la Maestra Ruth Lamprea, que me concedió y compartió materiales programas de mano y fotografías, pude realizar la reconstrucción del Cuarteto Arcos.

Introducción

A.- Motivación y justificación del tema elegido para esta tesis

La formación recibida como intérprete de viola y música de cámara en la Fundación Universitaria “Juan N. Corpas” en Bogotá fue determinante en el interés por la reconstrucción de la historia de la práctica interpretativa del cuarteto de cuerdas en Colombia y la búsqueda de repertorio nacional escrito para dicho formato. De ahí derivó un primer acercamiento a la investigación, con un trabajo de grado basado en la edición crítica de tres obras de Guillermo Uribe Holguín. Al mismo tiempo, la integración entre 2007 y 2013 del Cuarteto Ventus –agrupación que tuvo presencia en escenarios de Colombia, Francia y España–, fortaleció aún más esa vocación. Pero fue más adelante, ya viviendo en la ciudad de Buenos Aires, donde surgió la posibilidad de iniciar formalmente una investigación que integrara los recorridos académicos y las prácticas artísticas anteriores. La compañía no ha podido ser mejor, puesto que nuevamente el Dr. Luis Gabriel Mesa Martínez, director de aquella investigación en el grado universitario, aceptaría el reto de orientar el camino de esta tesis, ya inscripta en el área doctoral y en el campo de la musicología.

La música de cámara en Colombia, y en específico la de cuarteto de cuerdas, ha sido escasamente estudiada. Desde el inicio de la recopilación de información y materiales referentes al tema de estudio, se reconoció una ausencia de cronologías de la práctica del cuarteto a lo largo de la historia, así como la falta de documentación continuada acerca de las apariciones públicas de las agrupaciones y, por ende, una escasez –o poca visibilidad– de registros grabados. Es que, en contraste con la actividad sinfónica desarrollada en el país, el cuarteto de cuerdas no dispone de una documentación tangible ni de una trayectoria continua, de modo que obtener un recorrido de esta práctica durante el siglo XX resultaba *prima facie* algo desafiante y pendiente por realizar.

La propuesta de esta investigación reside, por tanto, en el análisis de la contribución de un repertorio producido en un marco de veinte años (1940-1960) que marcó un dinamismo para la práctica del cuarteto de cuerdas a lo largo de la historia. Se propone un examen del desarrollo de esa práctica musical como agrupación en Colombia que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, partiendo del momento de la concepción del repertorio original hacia inicios de la década de 1940, para analizar sus repercusiones

posteriores, que se extienden hasta la coyuntura actual de la música de cámara. De igual manera, se propone aquí una reflexión constante sobre las incidencias de ese panorama en la educación musical, en el entorno musical general y en el ámbito sociocultural del país. Un auxilio importante para orientar esa reflexión es el estudio del canon musical en América Latina, su conformación y consolidación a través de múltiples instancias, como lo propone Corrado, desde la musicología argentina.¹

B.- Las fuentes primarias y su localización

La tesis que se presenta a continuación constituye la primera investigación a nivel doctoral en torno al devenir del cuarteto de cuerdas como práctica musical en Colombia y da a conocer el corpus del repertorio nacional compuesto desde 1940, a lo largo de aproximadamente veinte años.² En cuanto a ese repertorio, se inició la búsqueda de las obras escritas en el período de tiempo señalado y se detectó que el material se encuentra disperso en diferentes localizaciones, por lo cual una de las tareas primeras ha sido la sistematización de la información por medio de la alimentación de tablas que no solo permiten relacionar los datos cronológicamente, sino también vincular la información entre sí. Esto ha dado como resultado la delimitación del corpus, consistente en veintiséis partituras de cuartetos pertenecientes a trece compositores colombianos, las cuales se encuentran recopiladas en facsímiles, fotocopias e imágenes digitalizadas de cada una de las obras. En cuanto a la actividad de los cuartetos de cuerda como agrupación, se alcanza una recopilación y revisión estimada de ochenta programas de mano de conciertos realizados hasta 1981 y el reconocimiento de alrededor de un centenar de programas hasta la actualidad.

Los principales repositorios, fondos documentales y bancos de información consultados son:

¹ CORRADO, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 5-6, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2004-2005, pp. 17-44.

² Por repertorio nacional se entiende el creado dentro de Colombia, más allá de la adscripción o no del compositor a una tendencia estético-estilística deudora de las músicas populares, étnicas o folclóricas cultivadas en el país.

- El Centro de Documentación Musical, ubicado en el Archivo Musical de la Biblioteca Nacional.³
- El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, en donde se encuentra la Fundación “Guillermo Uribe Holguín”.⁴
- Dentro de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” perteneciente al Banco de la República, la Hemeroteca, la Sala de Libros Raros y Manuscritos y *Opus*, que es el Archivo Histórico de Conciertos de la Sala de Conciertos.⁵
- Los Archivos de Señal Memoria de la Radiodifusora Nacional.⁶
- La Sala de Patrimonio Documental y Documentación Musical y el Repositorio Digital de Música de la Universidad EAFIT.⁷
- El Archivo General de la Nación.

C.- Objetivos de la investigación

El propósito general de esta investigación consiste en analizar el desarrollo del cuarteto de cuerdas en Colombia como práctica musical, partiendo de los primeros antecedentes correspondientes a las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX para detenerse en el repertorio compuesto entre 1940 y 1960 y examinar su trayectoria e incidencia en el ámbito sociocultural del país hasta la actualidad. Sin la pretensión de construir una historia total del cuarteto de cuerdas en el país por la dificultad y los vacíos existentes en la información, ni de buscar una catalogación del repertorio escrito por

³ Fundado en 1976, adscrito a la subdirección de Bellas Artes y Cultura, bajo la dirección del gobierno de Alfonso López Michelsen. Para ampliar esta información, puede consultarse: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/documentacion-musical/documentaci%C3%B3n-musical> [Consultado: 28-07-2022].

⁴ Fundado en 1963 para fomentar la creación artística, la investigación folclórica, científica, de educación y cultura. Puede verse esta información en: <https://patronatocolombiano.com/> [Consultado: 28-07-2022].

⁵ Perteneciente al Banco de la República, cuenta con una sala de conciertos de alto nivel. Para ampliar esta información, véase: <https://www.banrepcultural.org/bogota/biblioteca-luis-angel-arango> [Consultado: 28-07-2022].

⁶ La Radiodifusora Nacional contiene el mayor archivo de grabaciones de programas y conciertos en vivo de interpretaciones de cuartetos. Posee más de veintinueve mil archivos sonoros desde 1940 hasta la actualidad. Para ampliar esta información: <https://www.senalmemoria.co/> [Consultado: 28-07-2022].

⁷ Ubicado en la Biblioteca “Luis Echavarría Villegas”, pertenece a la universidad EAFIT en la ciudad de Medellín. El repositorio digital está disponible en dos ubicaciones. Patrimonio Documental: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/749> y Patrimonio Musical: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13623> [Consultado: 28-07-2022].

compositores nacionales entre 1940 y 1960, este aporte aspira al uso de la reconstrucción fáctica como una herramienta metodológica para un estudio con perspectiva sociohistórica. Importa reconocer las agrupaciones, influencias, repertorios, figuras representativas, instituciones y otros elementos que faciliten un entendimiento panorámico del desarrollo del cuarteto de cuerdas en la escena musical colombiana.

Entre los objetivos específicos se apunta a:

1. Determinar la conformación, continuidad, proyección y tipo de repertorio interpretado por los cuartetos de cuerda en Colombia hasta la actualidad.
2. Identificar, recopilar y analizar el repertorio escrito por parte de compositores colombianos entre 1940 y 1960, examinando aspectos del lenguaje musical e identificando posibles ediciones, interpretaciones y grabaciones de cada una de las obras.
3. Conocer, contextualizar y determinar la conformación, continuidad, proyección y diferentes interpretaciones públicas del cuarteto de cuerdas, con el fin de analizar la evolución de la práctica y los diferentes repertorios abordados por las agrupaciones.
4. Reconstruir la actividad musical de cuatro de los cuartetos más representativos a lo largo de la historia musical colombiana, a partir de las fuentes primarias encontradas y del acercamiento a tres de las agrupaciones, para determinar los períodos de actividad, conciertos realizados, repertorios interpretados y, en el caso de las agrupaciones aún activas, tener una mirada sobre la proyección de la práctica musical en el país.
5. Dilucidar la incidencia de la práctica del cuarteto de cuerdas en los intérpretes, en la educación musical y en el entorno sociocultural del país.
6. Establecer los aportes de esta práctica musical hacia el entorno musical y la historia local y reconstruir desde el punto de vista fáctico el comportamiento que ha tenido la programación de conciertos de cuartetos de cuerdas en dos de las salas más representativas del país.

D.- Problema y fundamentación de la investigación

En Europa, la música de cámara como práctica destinada al ámbito privado se ubicó desde el siglo XVII dentro del ámbito de la música doméstica y aristócrata. Solo gradualmente, a partir de los cambios sociales y culturales que ocurrieron, el concierto público finalmente abrió sus puertas. Para algunos círculos sociales fue más llamativo asistir a conciertos de orquestas sinfónicas y óperas, por su amplia exhibición visual y sonora; esto permitió a la música de cámara hacerse acreedora de intimidad y exclusividad en sus actuaciones. Fue entonces en el ámbito privado en el que se gestaron proyectos de agrupaciones de cámara, que más tarde saldrían a la luz pública por medio de la edición y circulación de partituras para tríos, cuartetos y quintetos, que permitieron visibilizar y otorgar mayor acceso a este tipo de repertorio. De esta manera, la música de cámara fue encontrando espacios dentro de la escena musical pública en pequeños escenarios, manteniendo siempre el concepto de constituirse como una música privilegiada para audiencias selectas.

Dentro de la música de cámara, el cuarteto de cuerdas –conformado por dos violines, una viola y un violonchelo– consiguió la mayor popularidad pasando a ser el más cultivado en Europa gracias a la disposición de las cuatro voces sin un bajo continuo, elemento que marcó un cambio de estilo desligado de las convenciones del barroco. La estructura de cuatro voces concertantes incluyó el violonchelo, el cual tuvo la posibilidad de abarcar toda la amplitud de su registro. Desde su rol de bajo hasta las más agudas melodías, llamó la atención de los compositores para la escritura de este tipo de ensamble. Como es sabido, figuras como Joseph Haydn (1732-1809) y Luigi Boccherini (1743-1805) son considerados creadores pioneros y muy prolíficos para este formato.⁸

En Colombia, la práctica del cuarteto de cuerdas se ha desarrollado desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Aun así, son escasas las fuentes relacionadas con el conocimiento de dichas agrupaciones, su actividad musical, proyección e influencia en el ámbito sociocultural del país, representando un problema la consideración de la

⁸ HERNÁNDEZ POLO, Beatriz. *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2017, pp. 11-12.

importancia que alcanzaron esos hechos. Mientras que en Viena los primeros conciertos públicos de cuarteto se registraron en 1804 encabezados por el violinista Ignazz Schuppanzigh (1776-1830), en Madrid se sitúa el primer concierto público de música de cámara seis décadas después.⁹ En Colombia, menciones de los investigadores Pardo Tovar y Bermúdez situaron la actividad interpretativa del cuarteto de cuerdas en el siglo XIX dentro de la Academia Nacional de Música (1846-1857), fundada veinticinco años después de la desaparición de la Sociedad Filarmónica de Bogotá,¹⁰ insinuando así una temprana introducción de la práctica musical en el formato para el país.¹¹ Bermúdez también hace alusión a dicha práctica entre 1910 y 1931. Sin embargo, como se propone en esta tesis, el estatuto profesional del cuarteto de cuerdas se produciría posteriormente. El primer registro de un concierto público para cuarteto de cuerdas, según se verá más adelante, se llevó a cabo de manera oficial y documentada solo en 1936, año en el que el Cuarteto Bogotá realizó un recital en el Teatro Colón de esa ciudad.¹² Conjuntamente, distintos compositores colombianos venían manifestando su interés por escribir para este formato desde comienzos del siglo XX y, aunque el conocimiento que se tiene al respecto sigue siendo ínfimo, la presente tesis problematiza e indaga en torno a las múltiples situaciones que desencadenaron un período de auge compositivo entre 1940 y 1960.¹³ Así, mediante una aproximación cronológica y panorámica que no deja de ser descriptiva, se desmonta gradualmente el asunto central: la estrecha interacción entre la práctica interpretativa y la creación compositiva para cuarteto de cuerdas en Colombia.

⁹ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, pp. 11-12.

¹⁰ PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Historia Extensa de Colombia. Tomo N° 6. Vol. XX. Bogotá, Ediciones Lerner, 1966, pp. 165-166. BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá, Fundación Música, 2000, p.136. Se consolidó como una academia para la enseñanza formal de la música bajo la iniciativa de Jorge Price. La academia laboró entre 1882-1899. Reabrió su actividad en 1910 pasando a manos de Guillermo Uribe Holguín.

¹¹ BERMÚDEZ, *Historia de la música...*, pp. 132-135. Durante once años, aquella Sociedad desempeñó un papel cultural protagónico en Bogotá. Además de dar a conocer la música europea, fue a su vez un medio para alentar a los compositores. Fue fundada por inspiración anglosajona y tuvo ecos en Medellín y Santa Marta donde se fundaron organizaciones similares.

¹² El Teatro Colón y la sala de conciertos de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” (en adelante, BLAA) fueron y continúan siendo los escenarios con mayor afluencia de eventos de este tipo.

¹³ El recorte temporal –si bien se reconocen composiciones para cuarteto de cuerdas anteriores y posteriores a la delimitación de los veinte años seleccionados– se justifica por el aspecto cuantitativo que, coincidentemente con las dos décadas exactas en torno a la mitad del siglo XX, refleja un claro apogeo del interés de los músicos colombianos por crear para este formato.

E.- Las hipótesis

La hipótesis general de esta investigación sostiene que el cuarteto de cuerdas en Colombia constituye tanto una práctica musical como un repertorio que ha partido de la interpretación de composiciones canónicas europeas, generando una sinergia de procesos de recepción y circulación que, desde la década de 1940, se fueron haciendo visibles en la composición de repertorio *ad hoc* por parte de creadores colombianos, en la programación de conciertos públicos, en la presencia cada vez más potente de nuevas agrupaciones y finalmente, en el panorama de la educación musical.

Una hipótesis derivada apunta a que la interpretación de repertorio colombiano y la práctica continua del cuarteto de cuerdas influyeron en el modelo de educación musical en Colombia, a partir del surgimiento de diferentes iniciativas pedagógicas por parte de estas agrupaciones, lo que se constata hasta la actualidad en ciertos cambios en el entorno sociocultural de Colombia. Así, la práctica del cuarteto de cuerdas se interpreta como una estrategia de integración socio-musical por medio de prácticas e iniciativas tales como:

- La interpretación de repertorio local inédito y su difusión por medio de conciertos públicos y/o grabaciones.
- La relevancia de las interpretaciones por parte de estas agrupaciones al pertenecer sus integrantes a las principales agrupaciones sinfónicas del país.
- La labor docente realizada por cada uno de los integrantes de las agrupaciones.
- La concreción de conciertos didácticos, concursos de composición, programas de formación y festivales de cuartetos con fines formativos y encuentros de agrupaciones.

Una segunda hipótesis derivada argumenta que esta integración socio-musical a la cual se hace referencia tendría incidencia en el entorno sociocultural del país por medio de: 1) la apropiación social de la práctica del cuarteto hasta lograr su naturalización y permanencia en el entorno sociocultural del país; 2) la interpretación y difusión de las obras escritas por compositores colombianos con la intención de preservar ese repertorio con un carácter patrimonial; 3) la conformación de nuevas agrupaciones para fortalecer la continuidad de su práctica y ofrecer mayores posibilidades en el campo musical local profesional.

F.- El estado de la cuestión

El conocimiento referente a la práctica del cuarteto de cuerdas y la producción del repertorio abordado por este formato se encuentra incompleto y carece de sistematización. Muchos de los documentos permanecen en bibliotecas personales de los intérpretes o esparcidos en los diferentes centros sin ninguna catalogación. Esto resulta de la ausencia de estudios previos. El repertorio y las agrupaciones han sido asociadas a la producción o el estudio concreto de las obras de un compositor, o incluidas dentro del contexto de una institución determinada. Por lo tanto, ha sido necesario abordar los materiales que giran en torno a las asociaciones, academias, orquestas e instituciones que coexistieron en la capital colombiana a lo largo del siglo XX, que a su vez han acompañado hasta la actualidad la vida musical tanto de instrumentistas como compositores y sus producciones musicales, como parte fundamental en la conformación de cuartetos de cuerdas.¹⁴

Musicólogos colombianos como Egberto Bermúdez brindan referencias del cuarteto de cuerdas alrededor de 1910 y 1931, en las cuales mencionan la participación de este tipo de ensambles en diferentes conciertos públicos y destacan la constante participación de un cuarteto de cuerdas en la emisora H.C.K. Así lo reseña en 2000, en su libro *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*. Asimismo, Luis Gabriel Mesa en su tesis doctoral de 2014, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, identifica históricamente los procesos de la educación musical en Colombia, tema ligado muy de cerca con el desarrollo del cuarteto de cuerdas en el país, ofreciendo datos específicos en torno a la fundación de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, la Compañía de Ópera y el Cuarteto de Cuerdas del Atlántico por parte de Pedro Biava Ramponi, quien es a su vez uno de los compositores incluidos dentro de esta investigación.

Comenzando por la bibliografía iberoamericana, conviene señalar el artículo “El cuarteto de cuerdas en México”, de 2005, de Aurelio Tello,¹⁵ en el que se hace una

¹⁴ Las orquestas sinfónicas en el país han sido centro de la conformación de los cuartetos desde sus inicios.

¹⁵ TELLO, Aurelio, “El cuarteto de cuerdas en México”, *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, N° 93, México, enero-marzo, 2005, pp. 70-93.

revisión panorámica de la historia del género del cuarteto de cuerdas en México desde el punto de vista de la interpretación y la creación original para dicha agrupación. También se ubica de ese país el texto titulado *Cuerdas Revueltas*, de Consuelo Carredano.¹⁶ En este trabajo, la autora presenta, a raíz del cumplimiento del vigésimo aniversario del Cuarteto Latinoamericano (creado en 1981), un estudio histórico que recurre a la consulta de los mismos integrantes y de otras fuentes primarias. Saúl y Arón Bitrán (violines), Javier Montiel (viola) y Álvaro Bitrán (violonchelo) son los músicos de la reconocida agrupación, varias veces premiada y con una amplia discografía.

En Argentina, Daniela González describe el surgimiento y recorrido de la Sociedad del Cuarteto en su artículo breve, de 2013, titulado “La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)”.¹⁷ Por medio principalmente de las menciones realizadas en *La Gaceta Musical*,¹⁸ reconstruye la agenda de los conciertos realizados por la sociedad entre 1875 y 1879 y utilizando tablas detalla el repertorio interpretado, el escenario, el director y las observaciones sobre cada uno de los conciertos.¹⁹

Dentro de esta misma línea se encuentra en España el texto de María Belén Vargas titulado “La Sociedad de Cuartetos Clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada”, de 2016, quien documentándose en la prensa local reconstruye la actividad de esa institución y sus tres primeras temporadas comprendidas entre 1871 y 1874, siendo precursora en la intención de dar a conocer la música clásico-romántica de Granada.²⁰

¹⁶ CARREDANO, Consuelo. *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano, veinte años de música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁷ GONZÁLEZ, Daniela A. “La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)”. En *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Actas de la XX Conferencia de la AAM y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del INMCV*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, 2013, pp. 135-149.

¹⁸ Menciona haber utilizado una versión digital de los números editados entre 1874 y 1887, aportada por Graciela Albino en el marco del proyecto de investigación UBACyT F-831 “La música en la prensa periódica argentina”, dirigido por Melanie Plesch en los comienzos y coordinado después por Silvina Luz Mansilla.

¹⁹ Estas tablas han sido de utilidad como referencia del abordaje y clasificación de este tipo de eventos de una manera eficaz.

²⁰ VARGAS, María Belén. “La Sociedad de Cuartetos Clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada”. *Música Oral del Sur*, N° 13. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2016, pp. 127-154.

En México, desde la especificidad del estudio de la producción compositiva para este formato por parte del compositor Salvador Contreras, se destaca el trabajo realizado por Francisco Javier García en su tesis doctoral titulada *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: evolución del estilo y del tratamiento formal*, de 2018. El autor profundiza en el ámbito musical, la incorporación de elementos nacionales, la evolución del estilo y el pensamiento compositivo de Contreras, como respuesta a la necesidad de su expresión mexicana y la influencia recibida por parte de otros compositores señalados en tres momentos evolutivos entre 1934 y 1966, período que comprendió la escritura de los cuatro cuartetos.²¹ Es importante citar a dichos compositores, quienes además de influenciar directamente la formación musical y estilo compositivo de Salvador Contreras, se convirtieron en exponentes de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX, además de contar todos con obras para este formato: Silvestre Revueltas (1899-1940) con cuatro cuartetos escritos en 1930, dos en 1931 y dos en 1932; y Carlos Chávez (1899-1978), con dos cuartetos escritos en 1921 y 1943. Los compositores nombrados a continuación también son ubicados por García en su trabajo, dentro del período denominado nacionalismo musical mexicano: Eduardo Hernández Moncada (1899-1995): un cuarteto escrito en 1962; Luis Sandi (1905-1996): un cuarteto escrito en 1938; Candelario Huízar (1883-1970): dos cuartetos escritos en 1930 y 1937; y José Rolón (1876-1945): un cuarteto escrito en 1928.²²

Además del artículo de María Belén Vargas en España, fue posible ubicar dos referencias cercanas al cuarteto de cuerdas como práctica interpretativa, así como también a la aparición de diferentes agrupaciones en cada uno de los países a lo largo de Hispanoamérica. El primero de los trabajos fue realizado por Beatriz Hernández Polo en su tesis doctoral titulada *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*, anteriormente citada.²³ La autora analiza a lo largo de la historia el desarrollo de la música de cámara en Europa y España hasta situarse en el siglo XX y el surgimiento del Cuarteto Francés, fundado y dirigido por el violinista y compositor

²¹ GARCÍA LEDESMA, Francisco Javier. *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: Evolución del estilo y del tratamiento formal*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

²² GARCÍA LEDESMA, *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras...*, pp. 169-175.

²³ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*

madrileño Julio Francés (1869-1944), quien, en compañía de Conrado del Campo, Odón González y Luis Villa, tuvo una extensa labor interpretativa tanto en el cuarteto como en las orquestas sinfónicas e instituciones que hicieron parte del entorno musical español. La actividad del cuarteto estuvo enmarcada en tres etapas comprendidas entre 1903 y 1925, años en los que Hernández ubica y organiza cronológicamente, por medio de tablas, las diferentes temporadas y conciertos públicos, así como el repertorio abordado a lo largo de la trayectoria de la agrupación.

El segundo texto está comprendido por dos capítulos incluidos en el sexto volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*: los capítulos VI, “Las sociedades artístico-musicales”, y VII, “La música de cámara”, escritos por Consuelo Carredano y Victoria Eli, respectivamente.²⁴ Dichas contribuciones abordan directamente el surgimiento de sociedades e instituciones musicales que se desarrollaron en paralelo con la música de cámara y apuntan de manera específica hacia algunas de las prácticas tempranas del cuarteto de cuerdas en Hispanoamérica.

Dentro de la bibliografía escrita en el contexto europeo, dedicada a la música de cámara, se destacan, en primer lugar, *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell.²⁵ Dicho trabajo es un compendio que consta de quince textos por parte de once autores especialistas en música de cámara. Los capítulos están organizados de manera cronológica con diversas perspectivas que van desde los orígenes e historia de este tipo de ensambles, pasando por la práctica interpretativa histórica, el desarrollo de los instrumentos y los arcos, la visión y dinámica interna de la agrupación, su presencia en los nacionalismos en Europa en el siglo XIX, hasta la experimentación y expansión de técnicas durante el siglo XX por parte de compositores como Schoenberg, Stravinsky, Shostakovich y Sibelius, entre otros.

Entre los textos de dicha compilación, sobresale el estudio de Christina Bashford bajo el título “The String Quartet and Society”,²⁶ quien ha realizado trabajos concernientes a

²⁴ CARREDANO, Consuelo y Victoria ELI RODRÍGUEZ. *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

²⁵ STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁶ BASHFORD, Christina. “The String Quartet and Society”. En STOWELL, Robin (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 01-18.

la música de cámara y el cuarteto. La autora, además, centró su tesis doctoral en la práctica camarística del entorno público londinense del siglo XIX.²⁷ Asimismo, ha abordado la música de cámara británica en el ámbito doméstico, asignándole la denominación de “música invisible”.²⁸ También fue la encargada de realizar la entrada léxica “Chamber Music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.²⁹

En cuanto a literatura norteamericana cabe señalar dos guías de investigación e información. La primera de ellas, especializada en el cuarteto de cuerdas –de Mara Parker, titulada *String Quartets. A Research and Information Guide*– es un compendio que permite tener acceso de manera global a un robusto número de fuentes recopiladas alrededor de este ensamble. Estas están estructuradas por capítulos que incluyen: referencias básicas, conceptos, orígenes, compositores, consejos interpretativos y ediciones críticas. Dentro del capítulo IV, referente a los aspectos interpretativos, Parker entrega una lista de sesenta y cuatro cuartetos que incluyen agrupaciones de Asia, Oceanía, Europa y Norteamérica; en Latinoamérica, ubica al Cuarteto Latinoamericano, haciendo referencia al artículo de Juan Arturo Brennan titulado “Cuarteto Latinoamericano: inconfundible identidad musical”.³⁰

En su investigación, Parker reconoce y evita la posible duplicación de fuentes incluidas en el trabajo de John H. Baron titulado *Chamber Music*. En esta segunda guía investigativa, el autor recopila una inmensa guía bibliográfica de manera comentada, en la cual refiere libros, artículos en diarios y revistas, tesis, ensayos y biografías que abarcan desde 1975 hasta 2018, en su última edición. El autor abarca todo tipo de fuentes referentes al estudio de la música de cámara, aunque considera que los cuartetos de cuerdas son el núcleo del repertorio y dispone dos títulos dentro del texto para ello. El primero concerniente a la historia del ensamble dentro del capítulo II y el segundo

²⁷ BASHFORD, Christina. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King College, 1996.

²⁸ BASHFORD, Christina. “Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain”, *Journal of the American Musicological Society*, LXIII, 2 (2010), pp. 291-360.

²⁹ BASHFORD, Christina. “Chamber Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Vol. IV. Londres, Mcmillan, 2001.

³⁰ El texto de Brennan es referido en el capítulo 3 de esta tesis (apartado 4.1.- Escenarios, festivales, concursos de interpretación y composición). Es necesario aclarar, para facilitarle al lector el rastreo de la fuente, que el número de la revista en el que se encuentra incluido el artículo es el 51-52 y no el 13, como referencia Parker. BRENNAN, Juan Arturo. “Cuarteto Latinoamericano: inconfundible identidad musical”, *Pauta: Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* 51-52, México, 1994, pp. 9-17.

referente al estilo interpretativo de las obras en el capítulo IV. Se pueden relacionar entonces dos trabajos minuciosos alrededor de las fuentes que, de manera conjunta, envuelven amplios aspectos de la música de cámara y específicamente del cuarteto de cuerdas. Sin embargo, Latinoamérica y Colombia son casi inexistentes dentro de ellos.

Por otra parte, se ubican los textos y trabajos que han brindado información para guiar la trayectoria de algunos intérpretes, agrupaciones e instituciones por medio del abordaje de un músico, compositor, periódico o una colección de obras en particular. En primer lugar, sobresale el artículo titulado “Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: entre el atril y la batuta”, de autoría de Diana Rocío Bernal y Luz Mery Acosta. Las autoras reconstruyen cronológicamente la vida artística del intérprete de viola y director, quien, además de hacer parte de la Orquesta Sinfónica Nacional y fundar la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, fue miembro del Cuarteto Bogotá y el encargado de conformar y liderar el Cuarteto Arcos, agrupación que ostenta la más extensa y estable actividad dentro de los cuartetos colombianos.³¹ Es así como las orquestas sinfónicas han sido instituciones con gran injerencia dentro de la práctica del cuarteto de cuerdas, al ser consideradas punto de origen de este tipo de agrupaciones. Por lo tanto, en segundo lugar, además de la información primaria que brindan los programas de mano de los diferentes archivos y cada una de las instituciones, libros como *Orquesta Filarmónica de Colombia. 50 años tocando para ti, 1967-2017*, de 2018, bajo la dirección de Ricardo Rozental y el respaldo de la Alcaldía Mayor de Bogotá en el marco de la celebración de medio siglo de trayectoria de la orquesta, permiten tener un acercamiento a los integrantes, directores, repertorios e imágenes que aportan claridad del camino recorrido por dicha institución.³² Como antecedente de esa fuente sobresale previamente el texto de José Manuel Jaramillo titulado *Historia institucional de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, 1967-2004*, en el que el autor abarca la historia de la institución y los principales cambios que tuvo como entidad pública.³³ De manera reciente, para 2020 el musicólogo Luis Gabriel Mesa en su

³¹ ACOSTA, Diana Rocío y Luz Mery BERNAL. “Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta”. *Revista Música Cultura y Pensamiento* N° 3. Vol. 3. Conservatorio del Tolima, septiembre, 2011, pp. 79-97.

³² ROZENTAL, Ricardo (dir.). *Orquesta Filarmónica de Colombia. 50 años tocando para ti, 1967-2017*. Bogotá, Alcaldía Mayor; Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2018.

³³ JARAMILLO, José Manuel. *Historia institucional de la orquesta filarmónica de Bogotá, 1967-2004*. Bogotá, Alcaldía Mayor; Secretaría General: Archivo de Bogotá, 2006.

artículo “Orquesta, sinfonía y filarmónica: musicalizando la expresión humana”, realiza un panorama general sobre la historia de las orquestas en Colombia, en el cual brinda datos específicos sobre los sucesos relevantes de las agrupaciones.³⁴

Trabajos como los realizados por Ellie Anne Duque en su libro titulado *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*,³⁵ y el libro de Jaime Cortés *La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*,³⁶ brindan elementos que entrelazan las instituciones, los bancos de información, los compositores y el repertorio. Permiten clarificar el contexto social y político y el sentir musical vivido, por medio del estudio de la prensa en cada uno de los períodos abarcados. Asimismo, la tesis doctoral de Cortés aborda el modo en que se construyeron los discursos sobre músicas y compositores, dentro de la vigencia del canon de la música europea.³⁷

En tercer lugar, se sitúan los escritos que hacen referencia a la vida y obra de un compositor en particular o una parte específica de su producción, lo que ha sido propio del intento de construir un “museo imaginario” de obras musicales.³⁸ Del compositor Guillermo Uribe Holguín se tiene el libro *Vida de un músico colombiano*, de su propia autoría,³⁹ y de Hernando Caro Mendoza, el artículo “Guillermo Uribe Holguín: compositor colombiano”.⁴⁰ Estos textos recopilan la vida y obra del compositor; el primero de manera autobiográfica, pues brinda detalles de su formación, producción y labor como pedagogo; el segundo, de Caro Mendoza, dedica algunos párrafos a la importancia de la música de cámara y, especialmente, de los cuartetos de cuerda dentro de la producción del compositor. De los trabajos más recientes, se tiene en 2018 la tesis

³⁴ MESA, Luis Gabriel. “Orquesta, sinfonía y filarmónica: musicalizando la expresión humana”, *Revista Tempo*, N° 1, octubre-diciembre. Bogotá, Impresión Diario La República, 2013, pp.18-22.

³⁵ DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del Siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá, Edición Fundación de Música, 1998.

³⁶ CORTÉS, Jaime. *La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes, Unibiblos, 2004.

³⁷ CORTÉS, Jaime. *‘Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis’: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)*. Bogotá, tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016.

³⁸ Sobre este concepto, véase GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 1992.

³⁹ URIBE HOLGUÍN, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá, Librería Voluntad S.A, 1941.

⁴⁰ CARO MENDOZA, Hernando. “Guillermo Uribe Holguín: compositor colombiano”. *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural* N° 5. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970, pp. 117-146.

doctoral realizada por el colombiano Daniel Castro, titulada *Antagonism, Europhilia, and Identity: Guillermo Uribe Holguín and the Politics of National Music in Early Twentieth-Century Colombia*.⁴¹ En esta investigación, desde otra orilla a los anteriores textos mencionados, Castro analiza al compositor desde su posición polémica y europeizante dentro del proceso de formación de una “colombianidad” visible en Uribe Holguín en las diferentes actividades realizadas en su vida, tanto en su producción musical, como dentro de la labor desarrollada en el Conservatorio Nacional de Música. En línea similar va la tesis de Maestría en Música de Sergio Sánchez, *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*, de 2013. Realiza un estudio analítico centrado en el uso de escalas – pentatónicas, hexatónicas, modales y otras– y materiales armónicos propios de la tradición francesa, que el compositor colombiano acopió para la conformación de su propio lenguaje.⁴²

A pesar de no existir trabajos referentes a los diez cuartetos compuestos por Uribe Holguín, se ubican dos escritos realizados alrededor de dos de sus obras. El primero de ellos, de Ellie Anne Duque, titulado *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos de sentimiento popular*,⁴³ de 1980. Treinta años después aparece el segundo, por parte de Martha Enna Rodríguez, referente a la sinfonía N° 2 del compositor titulado *Sinfonía del terruño, de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos en Colombia*.⁴⁴ Aunque estos textos no hacen parte de la producción del compositor abarcada en el presente trabajo, sí merecen ser nombrados como referencias dentro del amplio camino que queda abierto para una posible investigación específica sobre la música de cámara y, particularmente, sobre sus diez cuartetos de cuerdas.

⁴¹ CASTRO, Daniel Fernando. *Antagonism, Europhilia, and Identity: Guillermo Uribe Holguín and the Politics of National Music in Early Twentieth-Century Colombia*. Tesis doctoral. UC Riverside, 2018.

⁴² SÁNCHEZ SUÁREZ, Sergio Andrés. *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*. Medellín, Tesis de Maestría en Música, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, 2013. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2892> [Consultado: 28-07-2022].

⁴³ DUQUE, Ellie Anne. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos de sentimiento popular*. Bogotá, Editorial Hierbabuena, 1980.

⁴⁴ RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: La obra y sus contextos en Colombia*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009.

En la misma línea de enfoque biográfico, el libro de Luis Carlos Rodríguez Álvarez titulado *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido* fue publicado en 2010, con motivo del centenario del natalicio del compositor.⁴⁵ Además de hacer un ensayo biográfico, también realizó un aporte a la documentación musical por medio de la recuperación de archivos personales del compositor: logró que buena parte quedara en el Archivo “Pineda Duque” de la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca “Luis Echavarría Villegas” (Universidad EAFIT, Medellín). De esta misma manera, dentro de los múltiples trabajos realizados por la musicóloga Susana Friedmann se tienen dos textos referentes a compositores con producción para cuarteto de cuerdas. El primero es el artículo “Jesús Bermúdez Silva. Músico”,⁴⁶ publicado en la *Revista Escala* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en 1986. El segundo, en 2011, es el libro *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias* para el Ministerio de Cultura, con motivo del premio “Vida y obra” otorgado al compositor ese mismo año.⁴⁷ Friedman revela diferentes aspectos de la vida personal y de la carrera musical de cada uno de los compositores.

Dentro de esta misma línea de fuentes referentes a los compositores y su producción musical, se pueden señalar dos investigaciones realizadas en torno a la obra pianística del compositor Luis Carlos Figueroa. La más reciente es la tesis doctoral de Marina González Bustamante titulada *La obra pianística de Luis Carlos Figueroa. Una perspectiva pedagógica para su aplicación en el repertorio didáctico* (2018).⁴⁸ La segunda, por José David Roldán Sánchez, se titula *Luis Carlos Figueroa (1923): Parcours d'un compositeur et d'un pianiste colombien* (2016).⁴⁹ En ambos casos, se trata de trabajos realizados por colombianos radicados en el exterior que buscan exaltar y reconstruir la labor de Figueroa, además de analizar y, en el caso de González, contribuir por medio de la obra pianística del compositor al enriquecimiento del repertorio utilizado en un marco

⁴⁵ RODRÍGUEZ, Luis Carlos. *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Antioquia, Bello, 2010.

⁴⁶ FRIEDMANN, Susana. “Jesús Bermúdez Silva. Músico”, *Escala. IIE*, N° 8. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, 1986, pp. 1-14.

⁴⁷ FRIEDMANN, Susana. *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*. Premio de vida y obra. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011.

⁴⁸ GONZÁLEZ BUSTAMANTE, Marina. *La obra pianística de Luis Carlos Figueroa. Una perspectiva pedagógica para su aplicación en el repertorio didáctico*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Expresión Musical y Corporal, 2018.

⁴⁹ ROLDÁN SÁNCHEZ, José David. *Luis Carlos Figueroa (1923): Parcours d'un compositeur et d'un pianiste colombien*. Tesis de Maestría. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2016.

pedagógico, y pretendiendo que sea expandido como modelo de aplicación para los procesos de enseñanza musical en Colombia.

Asimismo, en lo que concierne al enfoque biográfico, los bancos de datos pertenecientes a la Biblioteca Nacional, la BLAA de Bogotá y la Biblioteca de la Universidad Nacional han ofrecido diferentes referencias de los compositores y de algunas de las obras. Cabe nombrar, finalmente, el trabajo de pregrado realizado por Juan Pablo Correa en 2020 titulado *La relevancia del cuarteto de cuerdas en Bogotá entre 1980-2010*, dentro de la Escuela de Artes perteneciente al Departamento de Estudios Musicales, de la Universidad Central de Colombia, sede Bogotá. Correa reconoce un vacío en la documentación musical para cuarteto de cuerdas en Colombia y a su vez la falta de edición, circulación y difusión de la música compuesta para este formato. También nombra los diferentes bancos de datos en donde reposan algunos de los manuscritos de obras escritas para cuarteto, fechadas entre 1920 y 2018 y describe de manera general la actividad que han tenido los intérpretes de los cuartetos Arcos, Manolov y Q-Arte en su camino musical como pedagogos y solistas, además de ocupar plazas en las orquestas sinfónicas profesionales del país y fuera de él.

G.- Aspectos teóricos y metodológicos

Al proponer la práctica del cuarteto de cuerdas como objeto de estudio y su incidencia en el entorno sociocultural hasta la actualidad, se considera indispensable acudir a elementos teóricos y metodológicos de diversa índole, procedentes de las humanidades y propios de la musicología actual. Por lo tanto, es necesario cohesionar diferentes conceptos teóricos pertenecientes a la microhistoria, la teoría de la recepción y la historiografía.⁵⁰

⁵⁰ La elección de estas perspectivas no ha sido algo fácil. Se evitó abundar en aspectos teóricos que no fueran atinentes al problema planteado, teniendo siempre presentes las cinco “alertas” detectadas por Plesch en su estudio sobre las repercusiones en la musicología del llamado giro teórico de las humanidades, que aconsejan una actitud de prudencia en la adopción de teorías y métodos provenientes de otras ramas disciplinares. Véase PLESCH, Melanie. “Teoría, musicología y Antón Pirulero. Rondó en varias secciones”. *Revista Argentina de Musicología* N° 15-16. Buenos Aires, 2014-2015, p. 211.

Al ser la práctica del cuarteto de cuerdas un objeto de estudio colectivo –una acción realizada por cuatro personas que conforman una agrupación– es pertinente contar con un respaldo de fuentes orales, escritas y musicales, además de documentación personal. De esta manera, para reconstruir y analizar esta práctica resulta necesario abordar una diversidad de intérpretes, docentes y compositores e indagar en su relación con este tipo de agrupaciones y con el entorno musical, cultural y social, desde una orientación objetiva que ha permitido constituir un círculo hermenéutico, en el sentido que plantea Dahlhaus. A partir de los aportes logrados por los intérpretes, docentes y compositores abordados, “se extraen conclusiones acerca de la persona que habla para luego, a su vez, entender mejor las manifestaciones acerca del tema y estimar su contenido de verdad”.⁵¹

Se pretende dar una mirada histórico-estética del repertorio, clarificar su historia, estado y circulación, para lo cual es apropiado también acudir a elementos de la historiografía. Claro está que esta historiografía musical⁵² lleva impreso el sello del tiempo propio del investigador.⁵³ También se ha dividido el texto de esta tesis en ejes temáticos y no en la secuencia y cronología de la historia tradicional. Sin embargo, las agrupaciones abordadas de manera cronológica otorgan una continuidad a la historia musical de la práctica.⁵⁴

El repertorio planteado de veintiséis cuartetos pertenecientes a trece compositores nacionales es abordado aquí considerando la estética musical, no como la disciplina que propone un análisis estructural de las obras, sino más bien desde el énfasis en la relación de las funciones entre la producción, interpretación y recepción por parte de las agrupaciones. Como afirma Dahlhaus, la historia de la recepción representa el “verdadero” hecho musical y de la historia de la música.⁵⁵ Asimismo, la investigación se

⁵¹ DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducción: Nérida Machain. Barcelona, Gedisa, 2003, p. 92.

⁵² PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 28. La historiadora y musicóloga colombiana sugiere la posibilidad de utilizar este término cuando se trata de estudiar la producción de trabajos que de alguna manera han abordado la historia de la música en Hispanoamérica.

⁵³ HURTADO, Leopoldo. “Apuntes sobre historiografía musical”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 7, Nº 14. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música, 1951, p. 2.

⁵⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, *Las historias de la música...*, p. 28.

⁵⁵ DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia...*, p. 51. El musicólogo alemán advierte que la teoría del “objeto ideal”, que adjudicaba a la obra un contenido en sí misma, perdió su credibilidad con la aparición de la estética de la recepción. DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia...*, p. 187.

lleva a cabo articulando los pasos del método histórico para el procesamiento y recopilación de datos, combinado con el método de comparación constante.⁵⁶

En Colombia, los procesos de academización de la música se han concentrado en la capital y, a partir de allí se han extendido a algunas ciudades como Medellín, Barranquilla, Cartagena y Cali. Por lo tanto, para la reconstrucción y análisis del entorno social y musical es necesario tomar un fragmento de historia del pasado y reducirlo a una escala local. Por tal motivo, se recurre a una rama de la historia social llamada microhistoria,⁵⁷ la cual aparece en Italia en la década de 1980 y se desarrolla como concepción historiográfica en Europa y Latinoamérica. Aplicada a la musicología, propone examinar con lupa una realidad musical de manera detallada al acortar espacio y tiempo y al apoyarse en la idea de circularidad. Por medio de la microhistoria se pretenden recuperar los fenómenos e historia del pasado musical del cuarteto de cuerdas con su práctica circulando entre Bogotá y otras regiones y, a partir de este fragmento de historia, probar y dar respuesta a las preguntas planteadas.⁵⁸

La metodología, deudora de la aplicación del método histórico al campo de la musicología histórica, se desarrolla en tres etapas, que son la heurística, la crítica y la de síntesis y exposición.⁵⁹ En la primera se llevó a cabo una recopilación de documentos y todo tipo de fuentes; se presentaron avances en cuatro momentos en cuanto a los componentes bibliográfico, temático, erudito y diagnóstico; se realizó una evaluación inicial del tema de estudio, se consultaron las voces de los principales diccionarios y se realizó un rastreo de estudios previos y de bibliografía, lo que puso en evidencia el estado precario de la documentación sobre la práctica del cuarteto de cuerdas en Colombia.

Gracias a una amplia recopilación de documentación como programas de mano y partituras en los diferentes bancos de información y archivos particulares de

⁵⁶ Se toma como guía la propuesta metodológica de MUSRI, Fátima Graciela. *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan, 1880-1910*. San Juan, Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2004, pp. 32-42.

⁵⁷ GINZBURG, Carlo. "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella", *Manuscripts: Revista d'Història Moderna* N° 12, España, 1994, pp. 13-42.

⁵⁸ MUSRI, Fátima Graciela. "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música", *Revista del Instituto Superior de Música* N° 14. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013, p. 61.

⁵⁹ Se agradece a la Prof. Graciela Musri sus enseñanzas en el campo de la metodología de la musicología histórica.

agrupaciones, se obtuvo información sobre las actuaciones de cuartetos de cuerdas colombianos, escenarios, reseñas de las agrupaciones y repertorio interpretado. La revisión de periódicos locales y revistas especializadas con información sobre intervenciones públicas de cuartetos y críticas de dichos conciertos resulta apta para la necesidad documental de la tesis.

Continuando con el cuarto momento de la etapa heurística, se desarrolló el diagnóstico de cada una de las fuentes recopiladas, se clasificaron y ordenaron los materiales por medio de tablas cronológicas y se agruparon de acuerdo con la descripción de la documentación verbal, musical y gráfica.⁶⁰

En la etapa crítica se corroboró la autenticidad de las fuentes primarias y secundarias. Por medio de los datos arrojados por las entrevistas realizadas fue posible confirmar algunos datos históricos ubicados en fuentes escritas,⁶¹ así como también, en su mayoría, información no escrita en texto alguno, lo que permite construir un hilo conductor en la historia de este tipo de agrupaciones.⁶² Metodológicamente, se siguieron las pautas de la llamada “historia oral”.⁶³

La redacción de esta tesis, en la etapa final de síntesis y exposición, se propuso como “historia-relato”, conjugando la estructura explicativa y la narrativa, como la trabaja Graciela Musri en su tesis sobre *Músicos inmigrantes*.⁶⁴ Como resultado de la integración, comparación y análisis de las fuentes, la presente tesis doctoral consta de cuatro capítulos precedidos por esta introducción, que incluye la motivación y justificación del tema, el recorte del problema y sus fundamentos, los objetivos e hipótesis, el estado de la cuestión y las teorías y metodologías empleadas.

⁶⁰ Se tuvieron en cuenta algunas sugerencias presentes en FORNARO, Marita. (ed.). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 2011.

⁶¹ ROIG, Elisabeth (coord.). *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología (inédito), 2005, p. 8.

⁶² Se realizaron entrevistas a integrantes de cuartetos y agrupaciones que en la actualidad continúan con la práctica a nivel profesional como son los cuartetos: Q-arte y Manolov. Fue necesario entrevistar a docentes de la asignatura Música de Cámara en algunas de las facultades de música en la ciudad de Bogotá y a compositores nacionales con producción para cuarteto de cuerdas. También, se han utilizado algunas entrevistas realizadas por otras personas, algunas filmadas, que están publicadas en internet.

⁶³ MOSS, William. “La historia oral ¿Qué es y de dónde proviene?”. En SCHWARZSTEIN, Dora (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991, pp. 21-35.

⁶⁴ MUSRI, *Músicos inmigrantes...*, p. 40.

H.- Estructura de la tesis

En la parte inicial del **capítulo I** se aborda el concepto de música de cámara, el tipo de prácticas musicales ubicadas a partir del siglo XVIII y los compositores pioneros en la producción de obras para cuarteto de cuerdas. A partir del siglo XIX, tras el surgimiento de diferentes lenguajes y sonoridades introducidas por los compositores para este tipo de agrupaciones, se extendió significativamente el repertorio. Fue necesario presentar, por consiguiente, a manera de contexto, los diferentes compositores y sus obras, que brindan una perspectiva de esa amplitud musical encontrada en Europa. Asimismo, se recorren los escenarios y tipos de públicos que acompañaron a esta práctica en países como Alemania, Francia, Inglaterra y España.

El capítulo presenta, a partir de España, una aproximación al desarrollo y aparición de las sociedades y academias, especialmente de las sociedades de cuartetos que posteriormente dieron paso al surgimiento de algunas de las instituciones de Música en Hispanoamérica como antecedentes de los nacionalismos musicales que tuvieron lugar durante el siglo XX en la región.

Este estudio inicial, por medio de la contrastación de fuentes secundarias, constituye parte esencial no solo como fundamentación del tema de estudio, sino también como modo de ubicar y crear un hilo conductor del cómo, cuándo y por qué aparece, se desarrolla y, finalmente, se instaura y continúa tomando fuerza, la práctica del cuarteto en Colombia.

El **capítulo II** procura trazar una línea cronológica a través de la contextualización y reflexión del desarrollo desde fines del siglo XIX, de la práctica y enseñanza de la música en Bogotá, el entorno sociocultural y la aparición de las asociaciones, academias y diferentes instituciones alrededor de las cuales se desarrolló el nacionalismo musical y la práctica del cuarteto de cuerdas. Fue finalmente hacia 1940, en medio de las actividades del Conservatorio Nacional, que se gestaron músicos y compositores nacionales con intereses particulares en la producción de repertorio para este formato. A partir de allí y por espacio de veinte años (1940-1960), se presentan veintiséis cuartetos escritos por trece compositores colombianos en los que se destaca la diversidad estética, encontrando

puntos en común tanto en la producción y formación musical de los compositores como en la actividad desarrollada por cada uno de ellos a lo largo de sus carreras. Por otro lado, se lleva a cabo desde este punto la reconstrucción de los materiales e información sobre cada una de las obras, fragmentos y análisis musicales, estado de los manuscritos, interpretaciones públicas y grabaciones.

El **capítulo III** se concentra en el origen y la conformación de los cuartetos de cuerda en Colombia, cuya procedencia ha sido centralizada en las diferentes orquestas sinfónicas y orquestas de cámara. Se analizan y reconstruyen los recorridos de cinco orquestas profesionales y sus integrantes, quienes tuvieron incidencia en la constitución de otras instituciones musicales y a su vez se desempeñaron dentro de la práctica del cuarteto de cuerdas y la educación musical.

Este capítulo comienza con la presentación oficial de dos de los cuatro cuartetos con mayor estabilidad y trayectoria en años en el país. Se inicia con la reconstrucción histórica del Cuarteto Bogotá (1936-1967), primera agrupación estable con una actividad realizada a lo largo de veintidós años, con quienes fue posible establecer un significativo vínculo musical con el compositor Guillermo Uribe Holguín. En segundo lugar, se encuentra el Cuarteto Arcos (1972-2020), que desde su inicio tuvo como objetivo la difusión del repertorio colombiano y latinoamericano. Arcos sería entonces inspiración para muchos de los compositores de la época y, como ensamble, modelo interpretativo para agrupaciones venideras.

En el **capítulo IV** se abordan los Cuartetos Manolov y Q-Arte. Estas agrupaciones, además de continuar labores hasta el día de hoy, también han ampliado la visión de este formato, al abordar aspectos más allá de la práctica interpretativa dentro del cuarteto de cuerdas en dos direcciones: Manolov, con la creación de conciertos didácticos y la adaptación de diferentes repertorios a cuarteto y Q-arte, con la realización de festivales con fines pedagógicos y concursos de composición para este formato.

Este tipo de formato ha despertado un interés general tanto en los escenarios como dentro de los programas de pregrado de la capital y del país. Por lo tanto, es necesario analizar el comportamiento de la práctica del cuarteto de cuerdas en la programación de conciertos, tomando dos períodos de tiempo contrastantes y realizando la recopilación de

la información referente a los conciertos que se llevaron a cabo en dos de las salas más representativas de la capital. En consecuencia, resulta apropiado integrar, especificar y reflexionar sobre la importancia del rol de los instrumentistas de las diferentes agrupaciones dentro de la educación musical.

La tesis finaliza con las conclusiones, bibliografía utilizada y un recorte de algunas de las tablas en las que se ha sistematizado una multitud de datos levantados de documentos y fuentes primarias, a manera de apéndice.

CAPÍTULO 1
ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA MÚSICA DE CÁMARA A
PARTIR DEL SIGLO XIX

En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Christina Bashford define a la música de cámara como aquella escrita para un conjunto pequeño, destinado a actuar en el ámbito privado, doméstico, con una audiencia limitada o sin ella, así como también en el ámbito público.⁶⁵ El término “música de cámara” implica cierta intimidad en su escritura, interpretación y construcción. Tiene como elemento importante el placer social y musical de los intérpretes por tocar juntos.⁶⁶ La diversidad y amplitud del concepto de música de cámara dificulta, entonces, enmarcar una sola definición. Por lo tanto, es importante hacer un recorrido a lo largo de su historia, tal como lo señala Hernández Polo:

“El término nace en Italia en el siglo XVII cuando Marco Scacchi, atendiendo exclusivamente al lugar de ejecución, denominaría así a toda aquella música que no fuera interpretada ni en la iglesia ni en el teatro. [...] Entre los siglos XVII y XVIII, en Italia, Alemania y Francia, los conceptos de *Música da camera*, *Kammermusik* o *Musique de la Chambre* serían usados respectivamente por los teóricos para designar a toda aquella música profana que, a diferencia de la eclesiástica o teatral, era interpretada fuera de estos espacios, por voces e instrumentos, y normalmente en la corte o en casas selectas. De modo que la denominación constituiría un distintivo social acorde al cual, aspectos como el estilo, la forma o la plantilla, pasarían a un discreto segundo plano”.⁶⁷

En Europa, este tipo de prácticas musicales domésticas y cortesanas tuvieron apertura a finales del siglo XVIII con la aparición del concierto público, lo que permitió en cierto modo la democratización de la cultura musical al abrir la privacidad de los conciertos en espacios pequeños y cerrados para un exclusivo grupo de invitados, para dar paso a lugares públicos, en donde la gente pudo tener acceso a través del pago de una entrada.⁶⁸ El concierto, como concepto, es un evento que tiene como principal propósito la ejecución de música por parte de intérpretes profesionales ante una audiencia que permanece en disposición silenciosa. De esta manera, a mediados del siglo XVIII el concierto ya se

⁶⁵ Christina Bashford ha tenido como principal interés investigativo la cultura musical británica del siglo XIX y principios del siglo XX. Tiene una variedad de trabajos sobre la música de cámara, instituciones, conciertos, audiencias y prácticas de este tipo de agrupaciones. Actualmente se desempeña como Profesora Asociada de Musicología y subdirectora de Estudios de Posgrado de la Universidad de Oxford.

⁶⁶ BASHFORD, Christina. “Chamber Music”. En SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. IV. Londres, Mcmillan, 2001, p. 434.

⁶⁷ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 48.

⁶⁸ DAHLHAUS, Carl. “La cultura musical burguesa”. En *La música del siglo XIX*. Traducción: Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid, Editorial Akal, 2014, pp. 44-46.

encontraba establecido sin utilizar específicamente este nombre; de hecho, casi no aparece en las diferentes fuentes este término propiamente dicho.⁶⁹

La aristocracia incrementó y potenció el consumo de música de cámara. Fueron entonces, los mismos aristócratas quienes fomentaron la idea de ser una música “exquisita”, para oídos entrenados y disfrutada en espacios íntimos y reducidos. Fue este rasgo –y concepción social– el encargado de dar a este género continuidad y apropiación entre la clase media que, a partir del surgimiento del concierto público, pudo tener acceso a ella. De esta manera, y como lo expresa David Wyn Jones, la práctica generalizada de cuatro instrumentistas que, permitía interpretar obras de música orquestal con solo dos violines, viola y violonchelo pudo ser un factor que popularizó el cuarteto de cuerdas dentro de los formatos posibles en los que se desarrolla la música de cámara, pasando a ser el más cultivado en Europa.

Aunque la música para cuatro instrumentos de cuerdas solistas se remonta a compositores italianos del Renacimiento y del Barroco con nombres como Florentio Maschera (1540-1584), Gregorio Allegri (1582-1652), Andrea Gabrieli (1533-1585) y Adriano Banchieri (1568-1634), sería durante el siglo XVIII cuando Joseph Haydn (1732-1809) y Luigi Boccherini (1743-1805) llegaron a ser considerados compositores pioneros y muy prolíficos para este tipo de agrupación.⁷⁰ En París, durante la segunda mitad del siglo XVIII, fueron impresas alrededor de dos mil composiciones para este formato, procedentes de unos doscientos compositores diferentes; durante este mismo período, el género tuvo un estatus similar en Austria, Inglaterra y en el resto de Europa.⁷¹

Joseph Haydn realizó un aporte significativo al repertorio para cuarteto de cuerdas y a su posicionamiento como expresión artística dentro de la escena musical. El compositor escribió para diferentes géneros musicales, pero en su producción, se destacan sesenta y ocho cuartetos completos y algunos fragmentados. La disposición para este formato de cuatro voces concertantes sin un bajo continuo produjo un desprendimiento del barroco y un cambio de estilo transformador. El violonchelo se desligó de su papel de acompañar el bajo continuo y adquirió gradualmente una postura versátil en la utilización del registro:

⁶⁹ MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *La música de cámara*. Madrid, Acento Editorial, 1998, p. 46.

⁷⁰ JONES, David Wyn. “The Origins of the Quartet”. En: R. STOWELL (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp 178-179.

⁷¹ LEZA, José Máximo. *La música en el siglo XVIII*. Vol. 4 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 373-374.

su desempeño en el cuarteto no solo permaneció en el rol de bajo, sino que pasó por los registros medio y agudo hasta llegar a hacer parte del desarrollo melódico.⁷²

Esta nueva faceta definió la interpretación del cuarteto de cuerdas como:

“[...] Una metáfora musical perfecta de la idea ilustrada de conversación educada entre cuatro interlocutores, simbolizada por la participación equilibrada de los cuatro instrumentos. En definitiva, una noble *sprezzatura* superior al resto de la música de cámara, cuya ejecución implicaba la desaparición transitoria de las barreras sociales tan rígidamente establecidas en la cotidianidad: cuando el aristócrata aficionado y el instrumentista profesional compartían atriles se situaban, por un momento, en plano de igualdad”.⁷³

Como lo expone Hernández, en el siglo XIX la música en Europa ocupó diferentes escenarios y diversos formatos en la escena musical. Los conciertos fueron realizados en teatros, salas de conciertos y cafés, sin dejar de lado los conciertos privados. De esta manera se desarrollaron simultáneamente ejecuciones de gran formato como la ópera y la sinfonía y, a su vez, agrupaciones de música de cámara e interpretaciones de la canción lírica que, en espacios privados, hacían parte de las prácticas lúdicas de círculos reducidos de la sociedad. La diversificación de los espacios musicales permitió hacer una delimitación de los consumidores, teniendo en cuenta diferentes criterios como: gusto musical, posición económica y status social.⁷⁴ De esta manera, el concierto puede clasificarse de tres maneras: el público, abierto a la comunidad, por medio de la adquisición de un boleto de ingreso; el privado, reservado a la actividad cerrada;⁷⁵ y en tercer lugar, los conciertos de “la academia”, eventos en los que de manera no tan privada, por medio del surgimiento de sociedades donde se daban cita músicos profesionales y aficionados, se sumaban participantes para interpretar tríos, sonatas con piano y cuartetos

⁷² MARTÍNEZ MIURA, *La música de cámara...*, p. 10.

⁷³ LEZA, *La música en el siglo XVIII...*, p. 374.

⁷⁴ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 46.

⁷⁵ Se ha dificultado obtener información detallada de este tipo de eventos, pues en la mayoría de los casos fueron realizados de manera hogareña por familias adineradas, quienes realizaban los conciertos en sus propiedades.

de cuerdas. En estos espacios, los asistentes compartían los gastos para crear sus propios espacios de entretenimiento musical.⁷⁶

El ascenso de las ediciones y publicaciones de partituras propició un incremento, a lo largo del siglo XIX, de recitales públicos no solo de carácter profesional sino también a nivel de aficionados. Estos recitales, sin dejar de lado el concierto privado, dieron paso a dos tipos de reuniones musicales que permitieron definir la ejecución y la audiencia a las que fueron dirigidas dichas interpretaciones. La primera de ellas fue la música de salón, la cual adquirió un carácter ligero; la segunda, la música de cámara que, por el contrario, se definió con un carácter serio y especializado.⁷⁷

“La música doméstica, ejecutada por ricos aficionados con un repertorio, en su mayoría, para piano solo o para voz y piano, se convertiría en el núcleo de la música de salón, emblema de las fiestas de la alta sociedad, arraigada a su faceta de elegancia y sofisticación y en la que tanto hombres como mujeres, tanto burgueses como aristócratas, exhibían sus dotes pianísticas y vocales ante un auditorio selecto. Por otra parte, los pequeños conjuntos forjados en el ámbito privado, paulatinamente se irían haciendo acopio de un repertorio cada vez más técnico y complejo de tríos, cuartetos y quintetos de cuerda o con piano. De esta manera, la creciente formación y competencia de los intérpretes haría que estos grupos, cada vez más profesionalizados acabaran trasladando su actividad camarística a las salas de concierto públicas”.⁷⁸

De la misma manera en que hoy se entiende la música de cámara, el género abarca un amplio número de posibles conformaciones y combinaciones. El concepto comprende desde una sonata para violín y piano, pasando por grupos vocales, ensambles instrumentales y de conformación mixta. Desde los cuartetos de Haydn y Boccherini es posible nombrar diferentes formatos de agrupaciones de cámara como el *Quinteto para cuerdas y piano “La Trucha”* (1819), de Franz Schubert, el *Octeto para cuerdas Op.20* (1825), de Félix Mendelssohn, el *Trío Op. 114* (1891) para clarinete, violonchelo y piano, de Johannes Brahms y el *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano Op.22* (1930), de Anton Webern. La música de cámara no solo permitió experimentar diferentes

⁷⁶ LEZA, *Historia de la música en España e Hispanoamérica ...*, p. 468.

⁷⁷ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 49.

⁷⁸ *Ibidem*.

conformaciones interpretativas, sino que también fue posible la exploración y experimentación de diferentes técnicas compositivas. Un claro ejemplo de esto se visibiliza en el *Sexteto "Noche transfigurada" Op. 4* (1899), de Arnold Schönberg.⁷⁹ Asimismo, compositores como Alban Berg y Anton Webern tienen obras para cuarteto de cuerdas en las que utilizan técnicas atonales, dodecafónicas y seriales.

La apertura de la música de cámara y del cuarteto a la realización de recitales en diferentes escenarios públicos permitió ampliar y diversificar las audiencias. La pluralidad de estos espacios, como salas de conciertos y teatros pensados para obras sinfónicas o de grandes formatos, cambió el concepto de música de cámara que se había forjado hasta entonces, dentro de un ámbito de música íntima y para ser interpretada en espacios pequeños, lo que dificultó la proyección de estas agrupaciones acústicamente en espacios tan amplios diseñados para otros formatos. De esta manera, y en respuesta a esta nueva necesidad, los intérpretes empezaron a explorar diferentes disposiciones en el escenario para tratar de solventar dichas dificultades acústicas. Los compositores también tuvieron un cambio de pensamiento compositivo ante este nuevo contexto en el que se desarrollaba el ámbito camarístico; fue entonces el momento de empezar a explorar y utilizar contrastes dinámicos, diferentes texturas, articulaciones y elementos utilizados dentro de las obras sinfónicas para trasladarlos a los pequeños formatos.⁸⁰

En gran parte, la música de cámara en Europa se desarrolló en Alemania, Francia, Inglaterra y España. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a emerger diferentes lenguajes y sonoridades característicos de la música popular. En ciertos lugares adquirió un tinte político como elemento diferenciador de las otras regiones. Vale la pena destacar tres compositores y obras que representan esta corriente nacionalista, diferentes a los anteriormente mencionados:

⁷⁹ La obra está basada en el poema de Dehmel "Verklärte Nacht" de Stanley Appelbaum. Fue originalmente compuesta para un sexteto de cuerdas, convirtiéndola en el primer poema sinfónico escrito para música de cámara. En 1917, Schönberg realizó una adaptación para orquesta de cuerda y en 1943 la versión para orquesta sinfónica.

⁸⁰ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 53.

1. Mikhail Ivanovich Glinka, quien influenció el “Grupo de los cinco”,⁸¹ tuvo un importante desempeño dentro del nacionalismo ruso y la composición para música de cámara, que va desde dúos como la *Sonata para viola y piano* (1825-1828), pasando por la exploración de formatos poco comunes como el *Trío “Pathétique”* (1832) para clarinete, fagot y piano, y la *Serenata sobre temas de Donizetti de la ópera “Anna Bolena”* (1832) para piano, arpa, fagot, trompa, viola, cello y contrabajo.
2. Bedrich Smetana, quien tuvo la iniciativa de escribir *El cuarteto “De mi vida”* (1876), una obra de contenido programático y específicamente biográfico, que reafirma el nacionalismo por medio del uso de danzas como la polka.
3. Antonín Dvořák, con un robusto catálogo de obras de cámara, cuenta con catorce cuartetos y alrededor de una veintena de obras para música de cámara que abarcan obras para piano a cuatro manos como la “*Canción Heroica*” *Op. 111* (1898), tríos como el *Op. 74* para dos violines y viola (1887) y el *Quinteto de cuerdas Op. 97 N°3* (1893), considerado una de sus obras con elementos nacionales americanos. En esta última toma el modelo de duplicar la viola dentro de una conformación de cuarteto de cuerdas. Escribió un *Sexteto de cuerdas Op. 48* (1879) y, como gran formato de cámara, la *Serenata para cuerdas Op. 22* (1875). Dentro de los cuartetos de cuerda es posible ejemplificar la influencia nacional en el *Cuarteto N°12 Op. 96 “El americano”* (1893), en el que se sugieren, por medio del uso de escalas pentatónicas, elementos de la música popular y del imaginario indígena americano.⁸²

Fue entonces como, desde las primeras manifestaciones de música de cámara en el ámbito doméstico y privado hasta la incorporación del concierto público, la música de cámara y especialmente el cuarteto de cuerdas brindaron a la audiencia, a los compositores y a los intérpretes diferentes posibilidades, tanto en la heterogeneidad de

⁸¹ Glinka (1804-1857) promovió una tendencia nacionalista que fomentó la composición de nuevas obras inspiradas en danzas y melodías tradicionales rusas, lo que motivó a toda una generación de compositores en la que sobresalió el “Grupo de los cinco” integrado por Mili Balákirev, Nikolái Rimsky-Kórsakov, Modest Músorgsky, César Cui y Aleksandr Borodin.

⁸² MARTÍNEZ MIURA, *La música de cámara...*, pp. 38-40.

las conformaciones, como en las posibilidades melódicas, armónicas, estructurales y en una amplia gama de recursos técnicos. Sin embargo, a pesar de la diversidad existente en las agrupaciones, el cuarteto de cuerdas es el “ícono representativo”, pues se convirtió en el prototipo instrumental de la música para la escritura a cuatro voces.⁸³ La amplitud que abarca el registro del cuarteto de cuerdas, la versatilidad en su sonoridad y la posibilidad de sintetizar una orquesta de cuerdas en tan solo cuatro instrumentos le ha dado prestigio y permanencia a través de los años. De esta manera, el desarrollo de la producción musical para este tipo de agrupación ha sido ampliamente explorado por los compositores, quienes no han escatimado en desplegar nuevas sonoridades y técnicas, como es el caso del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, quien escribió el *Cuarteto de cuerdas para helicópteros* (1993),⁸⁴ cuya particularidad da cuenta de la vigencia y amplias posibilidades de exploración de este formato.

1.1.- Sociedades y Academias Musicales en España

Es preciso analizar el desarrollo de las sociedades y academias conformadas en España como referencias fundamentales para la aparición de estos mismos modelos colectivos en América Latina y específicamente Colombia, en donde se observó la institucionalización de entidades, conservatorios y orquestas siguiendo paradigmas europeos, entre ellos los españoles. Como se podrá ver más adelante, Colombia también compartió con España dinámicas distantes respecto a sus compositores nacionales y se caracterizó por la predominancia de repertorios centroeuropeos, fenómeno también visible en la mayoría de los países latinoamericanos.

En Europa, y en particular en España, la aristocracia y las personas de clase media con recursos suficientes crearon hacia finales del siglo XVIII un modelo de colectivo bajo

⁸³ HERNÁNDEZ, *La música de cámara en Madrid...*, p. 51.

⁸⁴ Fue escrito para un cuarteto de cuerdas y cuatro helicópteros para cada uno de sus integrantes. Los instrumentistas interpretan la música en un helicóptero con equipos de audio, video y un ingeniero de sonido, mientras están volando simultáneamente. La grabación se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7ykQFrL0X74> [Consultado: 30-07-2022].

Para profundizar puede verse el trabajo escrito por las musicólogas Juha Torvinen, de la Universidad de Helsinki, y Susanna Välimäki, de la Universidad de Turku, titulado *Stockhausen's Helicopter String Quartet and the Challenge of Conceptual Music*, 2019.

el nombre de “sociedad”, que tenía como fin realizar conciertos de carácter público o privado y establecer espacios propios de formación musical. Esto dio paso a la resignificación de la “academia”, la cual, en términos musicales, difiere de las academias propias del barroco en Italia, en las que se hacía referencia a un grupo de pensadores de diferentes áreas y artistas que se reunían y abrían discusiones sobre temas literarios y científicos.

De acuerdo con Leza, las academias burguesas del siglo XVIII eran, entonces, sociedades de músicos y aficionados, a modo de empresa colectiva cultural, en las que se hacían aportes para la contratación de músicos profesionales y se realizaban veladas exclusivas para los integrantes de dicha asociación. Este tipo de academias fueron frecuentes en la ciudad de Barcelona, donde se mencionan unas seis, a finales de aquel siglo. Los encuentros musicales se realizaban, generalmente, en amplios espacios de casas particulares de algún miembro de la sociedad. Muchos de ellos se efectuaban con una frecuencia semanal durante varios meses, mientras otros tenían lugar solamente en cuaresma, período delimitado, según el calendario litúrgico, entre la mitad de febrero y la mitad de abril (en este espacio de tiempo estaban prohibidos los espectáculos de óperas) [Figura I.1]. Bajo este modelo, el marqués de Campmany, a principios del siglo XIX en la ciudad de Gerona, promovió una academia de música que tuvo lugar en su residencia todos los sábados de cuaresma.⁸⁵

⁸⁵ LEZA, “La Academia de Música”, *La música en el siglo XVIII...*, pp. 468-471.



Figura I.1. La Academia de Teatro en Cuaresma con un concierto para cuerdas y vientos. Dibujo a tinta de Manuel Tramulles i Roig. (c.1780). Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, GDC 27152.⁸⁶

Las numerosas reuniones musicales encontraron apoyo en las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, como es el caso de la Sociedad Bascongada que acompañó las asambleas generales de ciento setenta y cuatro academias musicales, las cuales tuvieron actividad simultánea y contaron con alrededor de una docena de intérpretes procedentes de lugares cercanos a la capital. Las reuniones de estas academias tenían como parte fundamental la formación musical de los socios, sin limitarse a actividades de esparcimiento.⁸⁷

⁸⁶ La imagen refleja momentos previos a la interpretación musical. Permite mostrar los posibles formatos conformados para las academias. Se observan una flauta y una trompa detrás de dos cantantes femeninas. Detrás del clavicémbalo se encuentran dos intérpretes de violines o violas; también se observa un violonchelo. Esta conformación no es comúnmente encontrada; además, la presencia de tres intérpretes mujeres permite pensar en estos espacios académicos como lugares de participación libres para mujeres, que en ese momento eran excluidas de los entornos profesionales. Imagen tomada de: LEZA, *La música en el siglo XVIII...*, p. 473.

⁸⁷ Fundada en 1764, la Sociedad Bascongada corresponde a las tertulias que se realizaron en el palacio de Intsausti, en Azkoitia, bajo el impulso del conde de Peñafiorida, Xavier M^a de Munibe. A este grupo de ilustrados y especialmente a Peñafiorida, se debe la elaboración del plan de una sociedad económica o academia de agricultura, ciencias y artes útiles y comercio. En la actualidad, con más de 250 años de existencia, la Real Sociedad Bascongada, además de las comisiones en cada una de las provincias, cuenta con dos delegaciones: la Delegación en Corte, tal y como fue concebida en sus orígenes, y la otra en México,

El movimiento de academias y sociedades musicales se expandió por España, llegando a América. Un ejemplo de la transmisión de este modelo a América fue el caso de Francisco Javier García Fajer, quien manifestó ser promotor de su academia en la ciudad de Zaragoza, en 1798, al mismo tiempo que estableció el modelo en Córdoba, Argentina.⁸⁸

De esta misma manera, prevalecieron en Europa los conciertos privados en los hogares aristócratas que continuaron contratando músicos, con quienes buscaban una demostración técnica tanto en la interpretación instrumental como vocal; dicho repertorio comprendía arias de óperas en las que eran de preferencia las italianas, acompañadas por piano y diferentes conformaciones de cámara. Como lo expone Bashford, también fueron frecuentes los encuentros de músicos, no solo profesionales sino también aficionados, quienes buscaban interpretar música a su nivel y, aunque no contaban con un alto conocimiento crítico ni técnico, dichas reuniones abarcaron diversas composiciones; el ámbito de la interpretación profesional y aficionada fueron concebidos como espacios separados. Esta tradición se mantuvo vigente hasta la primera mitad del siglo XIX.⁸⁹

En consecuencia, durante el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del XIX en Europa, y específicamente en España, florecieron un amplio número de academias y sociedades musicales que compartieron como objetivos fomentar la formación técnica de los intérpretes, crear espacios de conciertos y muestras musicales en diferentes locaciones, tanto de carácter privado como en contadas ocasiones de carácter público, dirigidos a miembros de las asociaciones o a intérpretes interesados en participar de este tipo de reuniones.

En 1915, se fundó la Sociedad Nacional de Música y se constituyó la Orquesta Filarmónica de Madrid, instituciones que permitieron ampliar y establecer los conciertos de música académica. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo musical traería cambios relevantes a nivel social en la capital española con la incorporación de nuevos espacios de entretenimiento como el baile, teatro, tertulias y cafés. Estos nuevos

dada la importancia también hoy como en el siglo XVIII, de los socios en aquel país. Para ampliar esta información ver: <https://bascongada.eus/es/> [Consultado: 30-07-2022].

⁸⁸ LEZA, “La Academia de Música”, *La música en el siglo XVIII...*, pp. 469-471.

⁸⁹ BASHFORD, *Public Chamber-Music Concerts in London...*, p. 55.

ambientes, con la integración de diferentes prácticas musicales, pluralizaron el espacio de esparcimiento madrileño con la presencia también de nuevos escenarios que ofrecieron funciones de zarzuela y espectáculos teatrales. La preferencia por este tipo de espectáculos escénico-musicales trajo como resultado el desplazamiento de los conciertos públicos de agrupaciones netamente instrumentales, como los conciertos sinfónicos y de cámara.⁹⁰

1.1.2.-Sociedades de Cuartetos en España

En esta sección se hace referencia a la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), la Sociedad de Cuartetos Clásicos de Granada (1871-1874), la Sociedad Clásica de *Musica di Camera* (1889-1890) y la nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900).

En la España de mediados del siglo XIX, entre 1843 y 1868, en medio del reinado Isabelino, se respiraba un ambiente italianizado. Quizá por ello, haciendo referencia a las instituciones el Teatro Real cambió su nombre por el de Teatro Nacional de Ópera. Las apariciones de ensambles corales de carácter religioso comenzaron a entrar en decadencia. Durante el reinado de Isabel II, Madrid comenzó un proceso de cambio frente a la construcción de espacios aptos para espectáculos y esparcimiento. De esta manera, las nuevas edificaciones que surgieron fueron plazas de toros y, en su gran mayoría, teatros que giraron en torno al ocio de las clases privilegiadas, sin dejar de lado las tertulias y salones privados en que la burguesía trató de imitar el comportamiento de la aristocracia.⁹¹

Tras el regreso a Madrid de su segunda gira por Europa como solista e intérprete de música de cámara, Jesús de Monasterio tuvo la iniciativa de constituir una agrupación de músicos para dar difusión al repertorio de cámara, tras las diferencias que encontró en el ambiente musical en España.⁹² La Sociedad de Cuartetos se instauró en enero de 1863,

⁹⁰ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 57.

⁹¹ *Ibidem*, p. 55.

⁹² Jesús de Monasterio (1836-1903) estudió violín en el Conservatorio de Bruselas con Charles de Beriot. Se desempeñó como profesor de violín desde 1857 en el Conservatorio de Madrid. Destacó, además de su escuela de violín, por su producción compositiva especialmente para este instrumento.

integrada por su fundador Jesús de Monasterio como primer violín, Rafael Pérez como segundo violín (quien era concertino de la orquesta del Teatro Real), Tomás Lestán (viola) y Ramón Rodríguez Castellano (violonchelo). Dentro de esta primera conformación surge la iniciativa de incluir el piano dentro de la sociedad, por la posibilidad de ampliar el repertorio a quintetos, sonatas y otras piezas con dicho instrumento. Es así como se incorpora Juan María Guelbenzu –pianista titular de la institución–.⁹³

La asociación inició sus apariciones con cuatro conciertos que tuvieron lugar entre el mes de febrero y marzo del año de inauguración. En el anuncio del primer concierto se señalaron los propósitos de la siguiente manera:

“No es ya sólo el género lírico-dramático el que nuestro público oye con gusto, como sucedía anteriormente [...] Hay un género –que llamaremos íntimo–, y que, por su índole especial, no tiene cabida en los teatros ni en los grandes conciertos. Para llenar ese vacío, que se nota en la capital de España, se ha formado una Sociedad de Cuartetos con el doble objeto de satisfacer los deseos de los aficionados a la música clásica y propagar el gusto a este bellísimo y delicado ramo del arte. Los inmortales nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, cuyas obras se han de ejecutar principalmente, son una garantía para los verdaderos amantes del arte”.⁹⁴

Dentro del repertorio de esta primera temporada de conciertos de la sociedad, se encontraron cuartetos como el *Op. 18 N°3 en Re mayor*, de Beethoven, el *Op. 76 en Do mayor* y el *Op. 77 en Sol mayor*, de Haydn, y el *Op. 44 en Re Mayor*, de Mendelssohn. Observar esta lista de compositores sería una novedad para la sociedad madrileña para ese entonces, pues estos nombres eran prácticamente desconocidos y, de esta manera, la escucha de músicos (en su mayoría germánicos) dio paso al conocimiento y gusto por la música del clasicismo y del romanticismo. Después de la primera serie de conciertos, se realizaron temporadas anuales entre los meses de noviembre y marzo en las que, gracias al éxito de la primera, se ampliaron los conciertos de cuatro a seis sesiones –aunque al finalizar la de 1866-67, la prensa hizo referencia a las pocas sesiones realizadas, en

⁹³ GARCÍA, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid, 1863-1894”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 154-155.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 156.

comparación con la demanda del público—. Además de las temporadas programadas por la asociación, se crearon espacios anuales para la realización de conciertos en beneficio de la sociedad artístico-musical, entre otras causas solidarias. También se tomó la decisión, con fines pedagógicos, de realizar conciertos en diferentes ciudades de España.⁹⁵

Los abonos y suscripciones conformaron el principal ingreso económico para las sociedades musicales y significaron una ganancia adicional para los instrumentistas procedentes de óperas, zarzuelas y conservatorios. Por consiguiente, la selección de obras a interpretar debió hacerse buscando satisfacer al público, devenido ahora en cliente. Asimismo, el repertorio de las dos primeras décadas de la Sociedad de Cuartetos estuvo marcado por la reiterada interpretación de cuartetos de Haydn, Mozart, Mendelssohn y Beethoven. La crítica manifestó que, para los asistentes, los cuartetos de Haydn cumplían una función instructiva; Mozart era percibido de manera más profunda, mientras Mendelssohn sería el predilecto de la audiencia por su elegancia musical. De las treinta y una temporadas realizadas por la sociedad, solo en cuatro de ellas no figuraron los nombres de alguno de los cuatro compositores antes mencionados.⁹⁶

“El orden estaba determinado generalmente por la siguiente sucesión: en la primera parte se interpretaba un cuarteto de Mozart, Beethoven o Mendelssohn, en la segunda, una sonata, generalmente para piano y violín de Haydn o Mozart, y muy frecuentemente la *Op. 47* de Beethoven y, en la última parte, predominan los cuartetos de Haydn y, una vez por temporada, se interpreta el *Quinteto K. 516* de Mozart”.⁹⁷

En total, la sociedad ejecutó ciento setenta y tres obras de treinta y tres compositores diferentes. A partir de la década de 1880, se comenzaron a introducir diferentes composiciones dentro de los conciertos. Empezaron a aparecer dentro de la programación obras de Schubert, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Dvořák, Tchaikovsky y Grieg. Esta apertura del repertorio se intensificó a finales de la década con el surgimiento de nuevos

⁹⁵ Ibidem, pp. 155-160.

⁹⁶ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 63.

⁹⁷ GARCÍA, *La Sociedad de Cuartetos de Madrid, 1863-1894...*, p. 165.

colectivos, como la Sociedad de *Musica di Camera*, que de manera novedosa estrenó con éxito composiciones que no habían sido escuchadas por la sociedad madrileña.⁹⁸

El auge por el interés en la música de cámara generó la conformación de diferentes agrupaciones en todo el país. Fue así como, en 1871, surgió la Sociedad de Cuartetos Clásicos de Granada,⁹⁹ fundada por Eduardo Guervós del Castillo.¹⁰⁰ Se estableció teniendo como referente a la Sociedad de Cuartetos de Madrid, mientras desempeñaba su décima temporada. Las dos tuvieron objetivos comunes en el ámbito cultural y pedagógico por medio de la difusión del repertorio poco conocido en España, basado en obras pertenecientes al período clásico y romántico. De igual modo, los compositores mayormente abordados dentro de la programación fueron Mozart, seguido por Rossini, Haydn, Beethoven y Weber.¹⁰¹ Según Vargas, de esta sociedad se tienen documentados, a través de la prensa local, catorce conciertos en la ciudad de Granada entre los años 1871 y 1874 y, posteriores a estas fechas, conciertos en Andalucía, Málaga y Gibraltar. Dentro de las disimilitudes encontradas entre las dos sociedades, se muestra una disparidad entre el público en cada una de las ciudades; por ejemplo, la audiencia madrileña se caracterizó por tener una actitud intensa ante los eventos de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en los que la presencia era bastante numerosa, diferente al público en Granada que no contaba con la misma afluencia capitalina. Esto dificultó una motivación temprana por la música clásica en la audiencia. Por tal motivo, y como incentivo musical, Eduardo Guervós decidió hacer adaptaciones de sinfonías y fragmentos de ópera conocidos por la sociedad granadina a modo de introducción en cada uno de los recitales, ayudando a tener más afluencia de público y, a su vez, como consecuencia del movimiento generado en

⁹⁸ Ibidem, p.166.

⁹⁹ Inaugurada en Granada el 15 de octubre de 1871 con un concierto dado en el salón de descanso del teatro principal, la sociedad fue una agrupación integrada exclusivamente por profesionales de la música con un fin empresarial, aunque sin grandes ambiciones económicas.

¹⁰⁰ Eduardo Guervós del Castillo (1843-1922) perteneció a una extensa familia de músicos. Se destacó como pianista, organista, violinista, compositor y director de orquesta. Vinculado a diversos conventos granadinos, gran parte de su producción musical pertenece al género religioso. Desde abril de 1870 colaboró con el Liceo Artístico y Literario de la ciudad, que lo nombró socio de mérito tras estrenar varias composiciones sacras en un concierto de Cuaresma. A partir de entonces, su presencia se hizo frecuente en las reuniones de la sociedad liceísta, interpretando en conformación de trío piezas de origen centroeuropeo y francés.

¹⁰¹ Para ver esta información detallada se encuentra una gráfica de los compositores programados por la Sociedad de Cuartetos Clásicos (1871-74). Véase: VARGAS, María Belén. “La Sociedad de Cuartetos Clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásica-romántica en Granada”, *Música Oral del Sur* N°13. Andalucía, Centro de Documentación Musical, 2016, p. 137.

Madrid, la sociedad granadina quiso comenzar a hacer parte de esta nueva tendencia musical.¹⁰²

Otras sociedades de cuarteto de origen español durante estos años fueron la Sociedad de Valencia –establecida en 1890, con el fin de realizar conciertos en época de cuaresma– y en París, la Sociedad Española de Cuartetos a finales de la década de 1880 –con la intención de difundir piezas de compositores españoles al público francés–.¹⁰³

Las sociedades y agrupaciones musicales que se han desarrollado a lo largo de la historia presentan un constante cambio de repertorio, integrantes, directivos y escenarios de manera dinámica como la música misma. Esta situación se hace reiterativa dentro de instituciones musicales a lo largo de su existencia. Se cita como ejemplo el desarrollo de la Sociedad de Cuartetos de Madrid; García describe cada uno de sus cambios de la siguiente manera:

“Durante la trayectoria de la agrupación se produjo la incorporación o sustitución de algunos de sus miembros. Desde 1863, Juan Lanuza realizó numerosas colaboraciones como viola segunda en la interpretación de quintetos. Tras la partida de Guelbenzu a San Sebastián a consecuencia de la Revolución de 1868, y hasta su retorno en 1871, se encomiendan las intervenciones pianísticas a los profesores de la Escuela Nacional de Música Dámaso Zabalza y Manuel Mendizábal. Otras sustituciones son las del violonchelista Ramón Rodríguez Castellanos por Víctor Mirecki y Laranal a partir de 1875, y del segundo violín Rafael Pérez, retirado debido a problemas de salud, por Manuel Pérez después de 1878. [...] También intervinieron ocasionalmente otros intérpretes como Adolfo de Quesada (1868), Mariano Vázquez (1868), el violista y compositor Miguel Carreras (1869), el clarinetista y editor Antonio Romero (el 11 de enero de 1875 colabora en la ejecución del Quinteto en La, K. 581, de Mozart), el violonchelista Agustín Rubio (1881) y el violinista y luego director Enrique Fernández Arbós participa en los conciertos ofrecidos en Lisboa en 1882”.¹⁰⁴

Juan María Guelbenzu, quien se desempeñó como pianista titular de la asociación desde sus inicios, falleció en 1886 y asumió su cargo José Tragó (1856-1934). Tres años

¹⁰² VARGAS, “La Sociedad de Cuartetos Clásicos...”, pp. 127-139.

¹⁰³ Ibidem, p. 165.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 165.

más tarde de desempeñarse en él, Tragó, con la necesidad de brindar al público novedades musicales, tomó la decisión de conformar un nuevo cuarteto que funcionó de manera complementaria a la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Así se fundó la Sociedad Clásica de *Musica di Camera* (1889-1890), integrada por Enrique Fernández Arbós y Pedro Urrutia (violines), Rafael Gálvez (viola), Agustín Rubio (violonchelo) y José Tragó (piano). Inició sus sesiones en la primavera de 1889. Durante el primer año tuvieron una primera serie de cuatro conciertos, una segunda de seis y, el siguiente año, una de siete. El número de sesiones es significativamente alto, lo que supone una considerable acogida del público, a pesar de su corta existencia.

La Sociedad Clásica de *Musica di Camera* interpretó un total de cuarenta y nueve obras, en las cuales Beethoven ocuparía el lugar del compositor más interpretado con diecisiete obras, entre las que se encuentran cinco de ellas a manera de estreno ante la sociedad madrileña. Cabe destacar un total de dieciocho composiciones nunca escuchadas en España. De esta manera, nombres como Saint-Saëns, Brahms, Schubert, Rubinstein y Grieg pasaron a ser parte habitual en los conciertos programados en los diferentes escenarios musicales del país.¹⁰⁵

En cuanto al repertorio local, cabe anotar la ausencia de obras escritas por compositores nacionales en estas asociaciones. Como se verá más adelante, este mismo fenómeno es comparable con Latinoamérica y Colombia en la escasa programación de obras de compositores locales hasta la primera mitad del siglo XX.¹⁰⁶ La Sociedad de Cuartetos de Madrid fue la interesada en tener nombres españoles dentro de sus conciertos. Por esto, a lo largo de su trayectoria realizó once estrenos, una cifra ínfima que fue ejecutada a lo largo de diecinueve años. Algunos de los nombres de compositores españoles que figuran son: Marcial del Adalid, Juan Crisóstomo Arriaga, Tomás Bretón, Jesús de Monasterio, Rafael Pérez, Nicolás Ruíz Espadero, Martín Sánchez Allú.¹⁰⁷ La

¹⁰⁵ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, pp. 65-69.

¹⁰⁶ En el caso particular del cuarteto de cuerdas en Colombia, según las fuentes primarias, habría sido hasta la aparición del Cuarteto Arcos (1972) que comenzaron a hacerse visibles diferentes repertorios de compositores locales. Las obras, agrupaciones y compositores pueden verse a partir del capítulo 2 apartado 2.2- El repertorio colombiano para cuarteto de cuerdas (1940-1960).

¹⁰⁷ La información detallada de los estrenos realizados por la Sociedad de Cuartetos de Madrid de compositores nacionales y extranjeros se puede encontrar en: GARCÍA, "La Sociedad de Cuartetos de Madrid 1863-1894...", pp. 190-193.

programación de composiciones nacionales fue vista a manera de un gran esfuerzo realizado por la agrupación. Se atribuye este minúsculo número de obras al poco interés y reacción adversa del público frente al repertorio local.

Además de estas tres sociedades, dentro de España y específicamente en Madrid, se conformaron diferentes cuartetos de manera esporádica. No se tiene un registro conocido y organizado sobre estas agrupaciones. La prensa local y las programaciones de las salas fueron las encargadas de reconocer la presencia de estos cuartetos en diferentes espacios entre los años 1894 y 1898. Es así como, de manera inesperada, aparece en la escena musical en el Teatro de la Comedia el 9 de febrero de 1899 una nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900) conformada por José del Hierro (primer violín), Manuel Sancho (segundo violín), Julio Francés (viola) y Víctor Mirecki (violonchelo). Contaba con dos pianistas, José González de la Oliva y Fabián Furundarena, quienes alternaban sus interpretaciones [Figura I. 2].¹⁰⁸

En repetidas ocasiones, la nueva Sociedad de Cuartetos realizó sus conciertos en el Teatro la Comedia de Madrid. Por lo general, se realizaban los jueves en la tarde con una duración de media hora cada concierto de manera semanal, interpretando obras diferentes en cada encuentro. La nueva generación de esta sociedad tuvo actividad únicamente por un año, con un total de veintiún conciertos en los que interpretaron sesenta y tres obras diferentes, en los que mantuvieron un repertorio clásico ya conocido por el público. Entre los compositores escogidos estaban Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Schubert. La música nacional no tuvo presencia en los conciertos de la nueva sociedad. En algunos escritos se evidenció el interés por incluir obras de nuevos compositores como Vincent D'Indy,¹⁰⁹ aunque esta iniciativa nunca se vio materializada.

¹⁰⁸ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, pp. 69-80.

¹⁰⁹ Compositor y pedagogo francés (1851-1931), hizo parte de la fundación de la *Schola Cantorum* de París en 1894, como es sabido. Dicho conservatorio acaparó fama mundial, gracias a su enfoque dirigido a la enseñanza y difusión de la música francesa. La cátedra de composición de Vincent D'Indy contó con la presencia de estudiantes a nivel internacional. Cabe nombrar entre sus alumnos a los colombianos Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia.



Figura I.2. La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900).¹¹⁰

Tras el cese definitivo de actividades de la nueva sociedad, sus integrantes formaron nuevos grupos de cámara. De esta manera, José del Hierro,¹¹¹ Manuel Sancho, Víctor Mirecki y Fabián Furundarena integrarían el Cuarteto Hierro, conocido también como Sociedad de Cuartetos Hierro, mientras Julio Francés conformó años más tarde el Cuarteto Francés. Sin duda la nueva generación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid permitió la unión entre dos siglos y abrió paso a las nuevas agrupaciones que se irían conformando a lo largo del nuevo siglo.¹¹²

Se puede decir entonces que las diferentes sociedades tuvieron como objetivo común la difusión de la música de cámara, recordando la dificultad de enmarcarla, como lo plantea Bashford al hacer referencia a las posibles conformaciones de los ensambles que han tenido lugar a lo largo de tres siglos. Debe tenerse en cuenta que las agrupaciones

¹¹⁰ Fotografía publicada en la revista *La Música Ilustrada Hispanoamericana*, 1-2-1900, p. 27. Tomada de HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 80.

¹¹¹ José del Hierro (1864-1933) estudió en Bruselas, ocupó un lugar destacado en la escena orquestal y de cámara en España, fue profesor del Conservatorio de Madrid durante varios años. Fue el primer violín de la nueva Sociedad de Cuartetos y fundador del Cuarteto Hierro.

¹¹² HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, pp. 80-86.

pueden relacionarse de manera técnica, formal y funcional. Por consiguiente, podría no faltar quien excluya las obras a dúo con una textura de solista con acompañamiento – como es el caso de las sonatas para instrumento solista con acompañamiento de piano o incluso del formato del *Lied* del siglo XIX, donde sobresale una voz acompañada por un piano–.¹¹³

A pesar de esta amplia diversidad en las posibles combinaciones que abarca la música de cámara, el cuarteto de cuerdas a lo largo de la historia obtuvo una posición privilegiada y se estableció como ícono de aquella.¹¹⁴ Partiendo de esta pluralidad y de la posición destacada de este tipo de agrupación, se ve reflejada esta influencia en la conformación de sociedades específicas de cuartetos. Aunque dentro del repertorio de estas asociaciones no se encuentran exclusivamente obras para este formato, sí abarcan el grueso de sus intervenciones.

Puede decirse, en síntesis, que además de la difusión de nuevo repertorio –aunque limitado en compositores nacionales– las sociedades compartieron un objetivo pedagógico. Así, la audiencia fue adquiriendo un concepto estético y sensible de las diferentes obras interpretadas, además de familiarizarse con la escucha de tríos, cuartetos y quintetos asimilando las diferentes estructuras y elementos musicales que se convertirían en tendencia dentro de la sociedad española.

1.2.- Asociaciones y Academias de Música en Hispanoamérica

El siglo XIX marcó el interés de las clases altas por la conformación de diferentes espacios en torno a la difusión y desarrollo de la música de conciertos en Hispanoamérica. Dichas asociaciones nacieron de maneras y en contextos diversos en cada país, siendo su permanencia en el tiempo diferente en cada caso; algunas se conservaron y otras desaparecieron durante los siglos XIX y XX. Por esta razón, es complejo establecer un claro hilo conductor a lo largo de la historia. Podemos decir, entonces, que las sociedades

¹¹³ Recuérdese que *Lied* significa canción y que, en general, en su vertiente popular del siglo XIX alude a piezas breves basadas en poemas que pueden ser de autor o de origen anónimo. Popularizados al comienzo por Franz Schubert y Robert Schumann, la tradición atravesó todo ese siglo alcanzando a Hugo Wolf, Richard Wagner y Gustav Mahler.

¹¹⁴ BASHFORD, “Chamber Music...”, p. 43.

y academias surgieron buscando hacer una réplica del sistema desarrollado en Europa con modelos procedentes de países como España, Francia, Alemania e Inglaterra.¹¹⁵ Se busca a continuación, señalar puntos en común en las estructuras, periodicidad y objetivos de las sociedades, sin pretender hacer una clasificación u homogeneización entre las mismas.

Es posible indicar algunas coincidencias que compartieron las asociaciones dentro del desarrollo musical: fue objetivo común la creación de agrupaciones instrumentales y orquestas, por lo general de manera ocasional, así como también la enseñanza y formación musical para los socios. De esta manera, era posible tener un espacio abierto para las muestras interpretativas de quienes recibían esta instrucción. Fue un fin común la búsqueda, construcción y consecución de teatros para realizar temporadas de óperas y zarzuelas con el propósito de brindar un espacio lúdico y de entretenimiento a los miembros de las asociaciones y al público en general. También existió un interés por la edición de partituras y la comercialización de dicha música.¹¹⁶

Los nombres que asumieron estos colectivos fueron comunes entre distintos países. Se destacan, tanto en Europa como en Hispanoamérica, denominaciones como: sociedades filarmónicas, sociedades de conciertos, sociedades de profesores; academias filarmónicas, nacionales, musicales; uniones, liceos y conservatorios nacionales. Las asociaciones hispanoamericanas se crearon mediante iniciativas y esfuerzos particulares por querer abrir y extender las tertulias y los espacios de la música de salón. Sin embargo, países como Venezuela y Chile contaron además con apoyo económico del estado desde su etapa temprana de conformación.

Mientras en el primer cuarto del siglo XIX crecía en Hispanoamérica la popularidad por la ópera, particularmente la italiana, surgían certámenes musicales en los que se

¹¹⁵ Fue frecuente en Hispanoamérica la presencia de músicos y colectivos procedentes de los países antes nombrados. En consecuencia, en lugares como Perú, Chile y México se crearon sociedades por parte de estos grupos de extranjeros en las que buscaron replicar sus propios modelos de formación musical. En Chile, el alemán Aquinas Ried fundó una sociedad que creó orfeones germano-chilenos como *Deutscheverein*, el *Ar-beitverein* y el *Sängerbund*. Los inmigrantes franceses e italianos también conformaron un *Orpheón Français* y la *Corale Santa Cecilia*. Las colonias españolas también tuvieron presencia en la creación de orfeones. Para profundizar en esta información véase: MIRANDA, Ricardo y Aurelio TELLO. *La música en Latinoamérica*. (Vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Mercedes de Vega Armijo, coord.). México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, pp. 58-61.

¹¹⁶ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 267.

interpretaban arias y motivos de ese repertorio. Por lo tanto, la ópera no dejó de ocupar el más alto eslabón de fama para ese entonces; paralelamente, comenzaron a surgir asociaciones que inclinaron al público a asistir y popularizar los conciertos en los que se ejecutaban obras netamente instrumentales. De esta manera, la segunda mitad del siglo giró en torno a la realización de conciertos en las capitales de los países que contaron con la presencia de afamados solistas europeos e hispanoamericanos como los violinistas Pablo Sarasate, Henri Vieuxtemps, Toribio Segura y el cubano José White; la soprano mexicana Ángela Peralta; la pianista venezolana Teresa Carreño, además de un importante número de cantantes de diferentes nacionalidades, si bien predominaban los de origen italiano.¹¹⁷

1.2.1.- Algunas Sociedades Filarmónicas en la primera mitad del siglo XIX

1.2.1.1.- El primer cuarto del siglo XIX: Venezuela, México y Chile

Si bien se detectan diferencias entre las fechas de constitución de las sociedades y academias conformadas en diferentes países, se establece a continuación un orden sugerido, a partir de las fuentes secundarias relacionadas. En el primer cuarto del siglo XIX se encontraban constituidas, en Venezuela, la Sociedad Filarmónica de Caracas (1819); en México, la Sociedad Filarmónica Mexicana (1824) y la Academia Filarmónica de México (1825); y en Chile, la Sociedad Filarmónica en Santiago (1826).¹¹⁸

La Sociedad Filarmónica de Caracas, conformada en 1819, es el registro más antiguo que se halló en las fuentes consultadas. Su fundación se atribuye a la iniciativa del músico, compositor y director Lino Gallardo (1774-1837), cuya carrera musical inició como intérprete de violín, violonchelo y contrabajo. También compuso canciones de carácter patriótico que se popularizaron en las calles de Caracas, sin conocer su autoría. Fue miembro de la orquesta de la ópera de la compañía Espenu, la primera compañía del país; en 1818 fundó una academia de enseñanza musical que, un año más tarde, obtuvo apoyo

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Sobre el inicio de actividades de la Sociedad Filarmónica en Santiago de Chile, se toma la fecha más temprana registrada en el artículo de Luis MERINO, "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830". Esta fecha difiere con la que figura en la entrada léxica "Chile", del mismo autor, en el *DMEH*, donde registra como fecha el año 1827.

oficial. De esta manera, en 1819, Lino estableció la Sociedad Filarmónica de Caracas que, a su vez, fue escuela de música y Sociedad de Conciertos.¹¹⁹

El periódico *Gazeta de Caracas*, en su edición del 11 de febrero de 1818, describe el propósito de su proyecto musical con una serie de detalles dignos de leer de primera mano:

“El profesor de música Lino Gallardo ha obtenido la correspondiente licencia para establecer una academia de aquel arte y canto todos los jueves de la semana, a la que se dará principio del 12 del corriente, a las cuatro y media de la tarde, en la casa de su morada. El deseo de dar una completa instrucción a sus discípulos y una diversión tan honesta y útil a los aficionados ha sido el motivo principal de este proyecto, a cuyo provechoso fin ha hecho una hermosa colección de obras de los mejores autores conocidos y convocado a los mejores profesores en la facultad, de quienes espera no omitirán su tan preciosa asistencia. Los que quieran suscribirse por mes, se anticiparán a tratar con él, quien les dará todas las ideas que gusten para orientarse del proyecto y los que no, exhibirán la cuota modesta que se estipule a la entrada, bien entendido que esta no se permitirá a toda clase de personas”.¹²⁰

Desde su fundación, los conciertos se extendieron por más de un año. Durante el primero, la sociedad realizó diez para sus suscriptores, pero a partir del segundo no es claro su tiempo de funcionamiento. Los eventos se programaron, inicialmente, dos veces al mes y, posteriormente, uno mensual con la participación de cerca de veinticinco instrumentistas. La sociedad fue apoyada por el militar español Pablo Morillo, conde de Cartagena. Nuevamente, *Gazeta de Caracas* del 27 de enero de 1819 describió desde la perspectiva de Morillo la visión que esperaba tuviera la sociedad y academia de música:

“El deseo de que se cultive y adelante el arte de la música en esta capital nos ha sugerido el proyecto de formar al intento una reunión fija que, sin desviarse de su principal objeto, proporcione una diversión racional y agradable a los que sin ejecutar ningún instrumento son aficionados a la música. (Morillo, 27 enero, 1819, Fol.1v). / Cada suscriptor podrá introducir con su boleta al concurso tres señoras que han de ser precisamente de su

¹¹⁹ RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. *José Lino Gallardo*. Real Academia de la Historia. [En línea] Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/62939/jose-lino-gallardo> [Consultado: 30-07-2022].

¹²⁰ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 273.

familia. / Al que sepa cuánto silencio y quietud necesitan los músicos para no distraerse; penetrar los encantos de la armonía y ejecutar con perfección, no le será reparable que se prohíba el ingreso de niños en la sociedad. / Durante mi ausencia, encargo la protección especial de este establecimiento al expresado señor Capitán general; para que siempre se conserve con el brillo y lucimiento que corresponde al ilustrado pueblo de Caracas; y a una de las primeras capitales de toda la América”. (Morillo, 27 de enero, 1819, Fol. 3r).¹²¹

La *Gazeta de Caracas* se convirtió en el medio oficial para informar a la ciudadanía sobre cada uno de los conciertos y eventos realizados por la Sociedad Filarmónica; por consiguiente, es posible corroborar que esta no solo convocó a conciertos sino también a bailes. En estos anuncios se dieron instrucciones detalladas de la siguiente manera:

“La Sociedad Filarmónica ha dispuesto dar cada mes una sola función, aumentando las horas de diversión en esta forma: desde las 8 1/2 de la noche hasta las 11 1/2 concierto con 25 a 27 instrumentos y, de las 12 hasta las 3 de la mañana, baile. La suscripción será a 2 pesos y se suplica a los suscriptores que no agenden al último momento para tomar los billetes. La función del presente mes de abril se dará luego de que se revise lo suficiente, lo que se avisará oportunamente por medio de la *Gaceta*” (19 abril, 1820. Fol.4v).¹²²

En 1821, con el nombre de Capilla de la Fraternidad, se formó una nueva sociedad bajo la dirección de José María Isaza y Atanasio Bello Montero. Posteriormente, el nombre fue reemplazado por La Compañía. En principio, dicha sociedad estuvo dedicada a las festividades religiosas, pero hasta 1831 dio paso a la interpretación de oberturas de óperas y más adelante, a la representación de óperas completas. En 1831, Isaza y Bello publicaron los estatutos de la nueva Sociedad Filarmónica. Dentro de su conformación, contó con miembros contribuyentes y suscriptores, además de un extenso número de conciertos, tanto de orquesta sinfónica como de profesores y alumnos avanzados. La sociedad sostuvo una escuela de música en la que se enseñó solfeo e instrumentos sinfónicos.

¹²¹ DÍAZ QUINTANA, Josmar. *Música y sociedad en la Gaceta de Caracas*. Trabajo de grado. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2015, p. 67. [En línea] Disponible en: <http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/10296/2/Completo.pdf> [Consultado: 29-07-2022].

¹²² *Ibidem*, p. 69.

A lo largo del siglo XIX, la Sociedad Filarmónica de Caracas se convirtió en una organización estable y altamente reconocida que acogió la visita de destacados músicos internacionales, como fue el caso del violinista español Toribio Segura, quien en 1837 dirigió la orquesta conformada por cuarenta instrumentistas en un concierto realizado en el Teatro Coliseo, recinto inaugurado en 1784 como primer edificio teatral en Venezuela.¹²³ Como consecuencia del movimiento generado por la sociedad, comenzaron a constituirse otros colectivos, como la Academia de Música de Caracas en 1875, la Unión Filarmónica en 1886 y otra Sociedad Filarmónica en 1892.¹²⁴

México y Venezuela compartieron no solo la proximidad en fechas, sino también la iniciativa e interés por parte de un músico de crear un espacio de enseñanza musical que finalmente terminó en la conformación de una sociedad filarmónica. De esta manera, en México, Mariano Elízaga, después de haber impartido clases de manera privada en su casa, abrió una convocatoria para crear una asociación musical con el fin de fundar una escuela de educación y difusión musical con apoyo del estado.¹²⁵

Como lo expone García Ledesma, el modelo cultural español parecería haber dominado la escena musical mexicana; por lo tanto, tras el inicio del período de independencia, se constituye en 1824 la Sociedad Filarmónica Mexicana. Después de once años de lucha armada, se desencadenó en esta etapa una búsqueda de cambio radical, tanto en el público, como en los compositores e intérpretes locales, buscando así abrirse al estilo de las escuelas francesas, italiana y alemana y sumergirse en el romanticismo europeo. La Sociedad Filarmónica tuvo como objetivo principal ser la mayor fuente de actividades musicales en interpretación, composición y dirección de música académica en el país. Tuvo también dentro de sus objetivos la publicación de textos musicales de

¹²³ El musicólogo venezolano Hugo Quintana estudia actualmente la biografía transoceánica de Toribio Segura, asegurando que el músico conformó un cuarteto de cuerdas en Caracas que funcionó al menos entre septiembre de 1838 y agosto de 1841. Véase su presentación en el *V Congreso ARLAC-IMS*, que tuvo lugar en la Universidad Internacional de Andalucía del 20 al 22 de abril de 2022. [En línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kdedxqP7oM8&list=PLNmFk3O6-wlfs_-6O4EOVCpPN-4Rcq6vf&index=15 [Consultado: 30-07-2022].

¹²⁴ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 273-275.

¹²⁵ AGUILAR, Verónica. "Sociedad Filarmónica Mexicana: Antecedente del Conservatorio Nacional de Música". *Revista Quixe. Corazón de Cultura y Humanidades*. México, 2020. [En línea]. Disponible en: <https://revistaquixe.com/2020/01/03/sociedad-filarmonica-mexicana-antecedente-del-conservatorio-nacional-de-musica/> [Consultado: 30-07-2022].

autoría local y la conformación del primer coro y orquesta sinfónica.¹²⁶ El reglamento de la sociedad fue presentado como una propuesta de:

“Organizar bajo el patrocinio y dirección de la Sociedad Filarmónica, un Coro y una Orquesta Sinfónica, los cuales conjuntos se pondrían en servicio de los conventos, de las catedrales y de las iglesias, a cambio de una pequeña contribución que se destinaría al pago de sueldos de sus personales y el remanente al sostenimiento de la Sociedad Filarmónica; la segunda, implicaba la realización de dos conciertos mensuales ejecutados por la Orquesta y por los Coros, cuyos productos también se destinarían a cubrir gastos del sostenimiento de la Sociedad Filarmónica; y la tercera, se encaminaba a la fundación de una imprenta de música profana, de la cual carecía el país, destinándose las utilidades al sostenimiento de la propia Sociedad”.¹²⁷

Siguiendo los propósitos, la Sociedad contó con orquesta y coro desde su fecha de inicio y a lo largo de seis años. Un año después del inicio de actividades se fundó la escuela de música bajo el nombre de Academia Filarmónica. Los objetivos planteados por la sociedad no fueron llevados a término en su totalidad; Elízaga asumió el costo de la imprenta y la orquesta funcionó de manera esporádica. Sin embargo, como consecuencia del movimiento musical generado, aparecieron varias iniciativas bajo este mismo nombre. En 1839 surgió la Gran Nueva Sociedad Filarmónica liderada por José Antonio Gómez, la cual se mantuvo por ocho años con una programación de dos conciertos mensuales y también tuvo un conservatorio para la enseñanza musical. Además de la sociedad, Gómez estableció el primer catálogo de obras de música originaria de la capital mexicana de manera impresa bajo la etiqueta *El Instructor Filarmónico* que, en su primer número, incluyó un método de piano, armonía y bajo cifrado.¹²⁸

Tomó alrededor de veinte años una nueva aparición de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866, esta vez constituida bajo la iniciativa del pianista y compositor Tomás León, en cuyos conciertos predominaron los programas conformados por arias y partes pertenecientes a óperas. Se destacan dos conciertos realizados con motivo del centenario

¹²⁶ GARCÍA LEDESMA, *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras...*, p. 49.

¹²⁷ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 282-283.

¹²⁸ GARCÍA LEDESMA, *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras...*, p. 47.

del nacimiento de Beethoven, en 1870, en los que fueron incluidas obras de compositores austro-germanos como Haendel, Haydn, Mozart, Mendelssohn y Beethoven. A pesar de la popularidad adquirida por la ópera durante el siglo XIX en México, las actividades realizadas por las asociaciones locales fueron un impulso para llevar al público hacia el gusto por el repertorio clásico y romántico europeo.

Para el último cuarto del siglo, con el propósito de fomentar el gusto por la interpretación de música instrumental en los conciertos, fueron fundadas en 1888 la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional y en 1892, la Sociedad Anónima de Conciertos. La primera estuvo dirigida por el compositor francés Alfredo Bابلot, con un tiempo de actividad marcado por un espacio de cuatro años hasta 1891.¹²⁹ Un año después, el Ministro de Hacienda y presidente del Congreso José Ives Limantour –en compañía de músicos aficionados y con apoyo financiero del gobierno–, buscó patrocinar a compositores, directores e intérpretes mexicanos con la iniciativa de establecer conciertos instrumentales públicos y difundir la música académica. Es así como en 1892 se fundó la Sociedad Anónima de Conciertos con un sólido presupuesto de respaldo oficial, que permitió la conformación de una orquesta sinfónica con alrededor de setenta músicos, quienes interpretaron obras tanto del repertorio europeo como de compositores mexicanos.¹³⁰ Esta Sociedad Anónima implementó el sistema de venta de abonos por temporadas, que contribuyó a su estabilidad y permanencia a lo largo de una década. Dentro de la difusión del nuevo repertorio para el público local, la sociedad realizó el estreno de obras orquestales de compositores como Grieg, Beethoven, Wagner y Haydn.

En México se refleja, entonces, una presencia y actividad constante en este tipo de sociedades: durante la segunda mitad del siglo XIX, a partir de 1866, con la Sociedad Filarmónica Mexicana y, hasta 1902, con la desaparición de la Sociedad Anónima de Conciertos. A estos colectivos se suma la labor realizada por grupos de extranjeros como el Orfeón Alemán y la Sociedad Santa Cecilia, conformada por franceses. También es relevante nombrar la presencia de sociedades musicales en otras ciudades diferentes a la capital mexicana, como es el caso de Guanajuato en 1856, Guadalajara en 1857 y Oaxaca en 1858, en las que surgieron Sociedades Filarmónicas Santa Cecilia. La Sociedad

¹²⁹ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 285.

¹³⁰ GARCÍA LEDESMA, *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras...*, pp. 52-53.

Filarmónica “Ángela Peralta”, en la ciudad de Puebla, realizó conciertos sinfónicos entre 1871 y 1880 y la Sociedad Filarmónica “El Progreso” tuvo actividad en las ciudades de Córdoba y Orizaba en 1874.¹³¹

A diferencia de México, que desde los inicios planteó un modelo ligado a iniciativas frente a la formalización de la educación musical, Chile parecería haber replicado completamente el modelo europeo de sociedades y academias musicales, en las que el objetivo principal fue la proyección de la actividad privada realizada en casas y salones aristocráticos hacia el ámbito público como espacio de entretenimiento y sociabilidad. Este interés surgió a partir de 1820, año en el que se inauguró en Santiago el primer teatro permanente y se llevaron a cabo los primeros conciertos públicos conformados por una pequeña orquesta, integrada por ocho músicos. Debido a la afluencia y positiva recepción del público frente a estos conciertos, en 1826 se creó la Sociedad Filarmónica de Santiago con una actividad que perduró por dos años. La prensa describía la actividad de la sociedad de la siguiente manera, según comenta Merino:

“El comentarista del periódico *Patriota Chileno* hace ver en 1826 que las instancias de sociabilidad se reducían a ‘salir de noche a pasear debajo de los portales de la plaza’, ‘ú ocurrir al triste recurso de los naipes: diversión desgraciadamente demasiado introducida’. Ante esto, la Sociedad Filarmónica ‘compuesta toda de sujetos decentes y de educación’ ofrecerá ‘noches de un recreo propio de unas personas civilizadas’, ‘reunirá tal vez a muchas familias desunidas por falta de conocerse, y comunicarse’, y ‘proporcionará a otras la ocasión de estrechar más su amistad y sus lazos en beneficio general de toda la Sociedad’.¹³²

Para dar continuidad a las tertulias o veladas musicales ya establecidas como una tradición desde el siglo XVIII en Santiago, Carlos Drewetcke –comerciante y violonchelista de origen danés– dirigió la sociedad y la organizó en compañía de la

¹³¹ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 286.

¹³² MERINO MONTERO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *Revista Musical Chilena*, 60 (206), 2006, pp. 05-27.

soprano y compositora Isidora Zegers,¹³³ quien además fue una destacada promotora no solo de la Sociedad Filarmónica sino de la vida musical chilena en general.¹³⁴

Seis conciertos durante el primer año de existencia de la sociedad permitieron reflejar el gusto por los compositores italianos, como es el caso de Haydn y Rossini, quienes compartieron la programación musical con danzas como la contradanza española, la cuadrilla y el vals. Una gran diversidad de formatos de música de cámara y agrupaciones sinfónicas permitió interpretar música y extractos de óperas de los compositores vigentes para la época.

En la prensa local, el periódico *Patriota Chileno* permitió apreciar la crítica del primer concierto realizado por la Sociedad Filarmónica, en el que se reunieron alrededor de trescientas personas pertenecientes a “la clase más distinguida” de la ciudad de Santiago. El crítico resaltó que los intérpretes no eran artistas de profesión, lo que sería un indicador del progreso de la civilización y una motivación para los padres a incentivar a sus hijos en el estudio de las bellas artes. También se destacó la interpretación de las mujeres, quienes, según Merino, tenían un espacio de visibilización dentro de los conciertos.¹³⁵

Con un total de diecisiete recitales, once realizados en 1826 y seis en 1828, la actividad de la Sociedad produjo un movimiento musical que propició la creación de este tipo de colectivos no solo en Santiago.¹³⁶ Es el caso de la Sociedad Filarmónica de Valparaíso, creada en 1845 como iniciativa de entretenimiento musical de los círculos

¹³³ Isidora Zegers Montenegro (1803-1869). Pianista y compositora, es una figura relevante en la historia de la música chilena. Además de su labor con la Sociedad Filarmónica, estuvo vinculada con otros proyectos artísticos como el *Semanario Musical* (1852) y la fundación del Conservatorio Nacional de Música (1851). Debido al rol que las mujeres tenían en el siglo XIX, la obra musical de Isidora Zegers se mantuvo en la esfera privada. Sin embargo, dos profesoras del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, Patricia Castro y Cecilia Margaño, han realizado una investigación, análisis, digitalización y registro de sus composiciones, labor que se concretó en 2016 con el libro *Descubriendo las partituras para piano de Isidora Zegers*. El libro además de la biografía incluye veinte obras para piano digitalizadas y un disco con la grabación de la interpretación de las piezas por parte de las investigadoras. Véase más información en: <https://www.uchile.cl/publicaciones/121248/descubriendo-las-partituras-para-piano-de-isidora-zegers> [Consultado: 23-10-2021].

¹³⁴ MERINO MONTERO, “La Sociedad Filarmónica de 1826...”, p. 9.

¹³⁵ Ibidem, pp. 12-13.

¹³⁶ Para tener información específica sobre los intérpretes y la participación de las mujeres en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Santiago en 1826 se pueden consultar las tablas N°1 y N°2 en el artículo de MERINO MONTERO, “La Sociedad Filarmónica de 1826 ...”, pp. 10-11.

más privilegiados de la ciudad. Se destaca el concierto realizado en 1881, conformado por un coro de veinticuatro voces y una orquesta de sesenta y un instrumentistas que se llevó a cabo en el Teatro Nacional de dicha ciudad. En la capital chilena, las comunidades extranjeras contribuyeron con varias sociedades para la divulgación de música instrumental y coral en el país. Alemanes, ingleses, franceses e italianos crearon sociedades como el Club Musical de Santiago en 1871, la Sociedad Musical en 1878 y la Sociedad de Música Clásica en 1879, gracias a lo cual se acrecentó de manera gradual el gusto por la música instrumental en la ciudad, lo que contribuyó a la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1885.¹³⁷

De esta manera, a finales del siglo XIX en Chile, se reflejó un cambio en el gusto musical dirigido hacia la música instrumental y sinfónica por encima de los salones burgueses. Esto propició la creación de espacios en los que agrupaciones de músicos aficionados se reunían y conformaban ensambles con el fin de difundir la música instrumental. Fue así como en los salones de Ana Basterrica de Valenzuela, uno de los más reconocidos de la capital, se desarrolló la Academia Musical Beethoven en la que se organizó una orquesta de aficionados bajo la dirección de Eleodoro Ortiz de Zárate, quien abordó repertorio para este formato y tuvo su primera aparición en el Teatro de Santiago en 1893.¹³⁸

¹³⁷ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 270-271.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 270-272.

PAÍS	AÑO	SOCIEDAD
CHILE	1826	Sociedad Filarmónica en Santiago
	1845	Sociedad Filarmónica Valparaíso
	1871	Club Musical de Santiago
	1871	Sociedad Musical de Santiago
	1878	Sociedad de Música Clásica
MÉXICO	1824	Sociedad Filarmónica Mexicana
	1825	Academia Filarmónica
	1839	Gran Nueva Sociedad Filarmónica
	1856	Sociedad Sta. Cecilia Guanajuato
	1857	Sociedad Sta. Cecilia Guadalajara
	1858	Sociedad Sta. Cecilia Oaxaca
	1866	Sociedad Filarmónica Mexicana
	1871	Sociedad Filarmónica Ángela Peralta de Puebla
	1874	Sociedad Filarmónica El progreso en Veracruz, Córdoba y Orizaba
	1888	Sociedad de Conciertos del Conservatorio
	1892	Sociedad Anónima de Conciertos
VENEZUELA	1819	Sociedad Filarmónica Caracas
	1831	Sociedad La Campiña
	1840	Sociedad Filarmónica de Mérida
	1875	Academia de Música de Caracas
	1886	Unión Filarmónica
	1892	Sociedad Filarmónica de Venezuela
	1900	Sociedad Filarmónica Guatire
	1921	Capilla Fraternidad
1936	Sociedad Filarmónica de Maracaibo	

Tabla I.1.¹³⁹ Sociedades y Academias de Chile, México y Venezuela durante el siglo XIX

Es posible establecer, entonces, una similitud dentro de los modelos de sociedades y academias establecidas por Venezuela, México y Chile, los primeros países en tomar este modelo europeo de colectivos e implementarlo como propio [Tabla I.1]. Este tipo de asociaciones se replicó de manera similar durante todo el siglo XIX en Hispanoamérica. Al igual que en España, Francia, Italia e Inglaterra, se creó un canal de difusión de la

¹³⁹ Fragmento de la tabla cronológica presentada por la autora para compilar las sociedades y academias establecidas en Hispanoamérica durante el siglo XIX. La tabla completa puede verse en el Apéndice.

música instrumental para dar a conocer el repertorio clásico-romántico que se popularizó en Europa.

A diferencia del modelo establecido en el antiguo continente, se observó un interés por la conformación y consolidación de coros y orquestas sinfónicas, lo que pretendió, a su vez, la difusión de las obras escritas para estas agrupaciones de gran formato, sin limitarse solo a la interpretación de obras de cámara. También se observó un determinado esfuerzo en el ámbito de la educación musical, como se observa en el caso temprano de Venezuela y México. A lo largo del siglo XIX, es claro el propósito de buscar establecer escuelas de educación musical de manera formal que, en muchos de los casos, terminaron consolidándose como conservatorios nacionales de música.

1.2.1.2.- El segundo cuarto del siglo XIX: Cuba, Ecuador, Perú, Uruguay y los posteriores intentos de construcciones identitarias

A partir del segundo cuarto del siglo XIX, se hizo visible el auge de las sociedades que fueron apareciendo a lo largo del continente. Hispanoamérica vivió un doble proceso histórico; uno local, por medio de las independencias y el ordenamiento de la vida musical en cada uno de los países, y otro estructural, referente a la organización general. Fue el siglo XIX uno de los períodos más resolutivos en la historia musical de Occidente: se forjaron fundamentos que, hasta el día de hoy, tienen influencias en gustos y modelos musicales como ideas y conceptos de “música absoluta”, “obras maestras” y “grandes autores”. La música desempeñó un papel central en las naciones, como había ocurrido históricamente con las diferentes organizaciones políticas y religiosas desde los tiempos coloniales.¹⁴⁰

No basta con marcar una línea cronológica a través de cada una de las asociaciones y academias en los países de Hispanoamérica. Es necesario comprender los cimientos construidos por ellas que, en casos como Colombia, Ecuador, Paraguay y Uruguay, forjaron el camino para el establecimiento de diferentes conservatorios y orquestas y

¹⁴⁰MIRANDA / TELLO, *La música en Latinoamérica...*, pp. 30-36.

generaron movimientos que fueron a su vez los precursores de los nacionalismos musicales a lo largo y ancho del continente.

Se pretende tener un acercamiento a los eventos que surgieron en Hispanoamérica a través de asociaciones y academias durante el siglo XIX, a partir de la propuesta que realizan Miranda y Tello, en la que plantean la música como “un poderoso agente de identidad” en dos sentidos: el primero es la construcción de instituciones y el segundo el carácter pedagógico.¹⁴¹ Como se mencionó anteriormente, la educación musical estuvo directamente ligada a los colectivos musicales y fue quizás una necesidad que acompañó a las sociedades desde el momento de su concepción o como consecuencia del desarrollo de las mismas, como fue el caso de las ya nombradas sociedades durante el primer cuarto del siglo en México y Venezuela.

En la década de los treinta, surgieron sociedades en Cuba, Perú, Costa Rica y Ecuador. En el caso de Cuba proliferaron iniciativas privadas para fomentar los conciertos, especialmente concentrados en La Habana. Según Carredano y Eli, hacia 1832 se fundó la Filarmonía de María Cristina y de Isabel II, con el objetivo de organizar bailes para los grupos aristocráticos de la isla. Esta sociedad dio paso a la Sociedad Filarmónica de Santiago de Cuba, en 1844, que fue la encargada de ampliar la programación por medio de conciertos y tertulias con una actividad continua que alcanzó hasta la década de los ochenta del siglo XX. La actividad de conciertos tomó fuerza en 1880 con la aparición de la Sociedad de Conciertos que ofrecía recitales todos los domingos. Allí se interpretaron compositores como Chopin, Verdi, Rossini y Beethoven. En 1884, en cabeza del holandés Hubert de Blank, se constituyó la Sociedad de Música Clásica, cuyo objetivo fue difundir la música de cámara y sería la encargada de fundar el Conservatorio Nacional, en 1885.¹⁴² Es entonces Cuba un ejemplo de la música como “agente de identidad”, pues además de la consolidación de las instituciones, ejerció un impacto relevante en el aspecto pedagógico, por medio de su proyección en la instauración del conservatorio.

¹⁴¹ Para ampliar, véase el capítulo 2. “La identidad constructora”, en: MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, pp. 53-69.

¹⁴² CARREDANO/ ELI. *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 286-287.

La importancia de los géneros populares en la isla ha sido conocida y esparcida por todo el continente.¹⁴³ Es este el caso del compositor Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), quien escribió piezas y fantasías sobre temas de óperas y como resultado de la mezcla de géneros musicales, compuso *Canto del guajiro*, "*Gran estampa característica cubana*", Op. 61, para piano, en edición francesa.¹⁴⁴ De la obra, como lo citan Miranda y Tello, el compositor escribió las siguientes palabras:

“He querido pintar en esta composición una de las escenas características de los campesinos criollos y hacer conocer, al mismo tiempo, uno de los diversos ritmos de la isla de Cuba, cuya música, muy lejos de rechazar las reglas del arte musical en cuanto al estilo y a la expresión, exige, por el contrario, su exacta aplicación. Tanto es así que la base principal de la manifestación criolla musical es la melodía [...] en este trozo he tratado de traducir la expresión y colorido locales, conservando sus menores matices, aun en los casos en que pudieran ser considerados como faltas rudimentarias de armonía”.¹⁴⁵

En *Canto del guajiro*, el autor ratifica la música como parte de la identidad, en este caso puntual a través de una composición escrita para piano en el siglo XIX.¹⁴⁶ Mientras en Cuba los elementos populares estuvieron presentes de manera temprana y prevalecieron durante el siglo, en Ecuador y Bolivia se desarrollaron las sociedades de una manera tradicional (siguiendo el modelo europeo) y sin dejar de lado la formación musical del clero. Fue así como en Ecuador, por petición del presidente de la República, se fundó en Quito la Sociedad Musical en 1838, con una actividad continua hasta 1847. Otras sociedades ecuatorianas durante el siglo XIX fueron la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1847-1858), la Asociación Musical Filarmónica, el Liceo de Pintura y la Asociación Cultural Ilustración, las cuales surgieron entre 1849 y 1852.¹⁴⁷ A finales del siglo, en 1892, aparece una nueva Sociedad Filarmónica Santa Cecilia bajo la dirección de Aparicio Córdoba y exalumnos del conservatorio de Quito,¹⁴⁸ quienes, de acuerdo con

¹⁴³ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, pp. 105-106.

¹⁴⁴ *Chant du guajiro* “*gran- de scène caractéristique cubaine*” publicada en París por la editorial León Escudier bajo el número editorial L.E 3563 en 1876. Para ampliar esta información véase: <http://datos.bne.es/edicion/bipa0000034618.html> [Consultado: 31-07-2022].

¹⁴⁵ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, p. 107.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 106.

¹⁴⁷ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 282.

¹⁴⁸ Se estableció el 3 de marzo de 1870 y tuvo actividad hasta 1877 cuando fue cerrado por el Gobierno del Gral. Ignacio de Veintemilla.

Miranda y Tello, tuvieron como objetivo principal “estudiar la música religiosa y formarse también en el repertorio de la sinfónica para su desempeño en el templo y en los de índole profana”.¹⁴⁹ De igual modo, en Bolivia la educación musical estuvo principalmente a cargo del clero y los militares. El Conservatorio Nacional se fundó solo en 1907, lo que sugiere que, a lo largo del siglo XIX, prevaleció la formación musical del clero en algunos ámbitos.¹⁵⁰

En este mismo marco, en Perú, cuatro años después de su independencia en 1825, comenzarían a emerger las primeras Sociedades Filarmónicas, como lo señala Carlos Raygada.¹⁵¹ Este nombre fue frecuente y alcanzaron a sumar quince, a lo largo del siglo. En tan solo un año (1835-1836) se ubican cuatro de ellas. Cabe destacar la Sociedad Filarmónica de Lima dirigida por el violinista, compositor y director Claudio Rebagliati, a partir de 1867, cuyo objetivo fue dar a conocer obras sinfónicas y de cámara del repertorio europeo. Perú contó con la presencia de colonias alemanas que fundaron colectivos como la Sociedad Alemana de Música Teutona, la Sociedad Alemana de Música Veterland y el Club Alemán Musical.¹⁵² Se reconoce una fuerte influencia y desarrollo de la música procedente del antiguo continente y, una vez más, el establecimiento del Conservatorio Nacional fundado en 1946 como desenlace de una academia musical establecida por Federico Gerdes en 1912, bajo el apoyo de la Sociedad Filarmónica de Lima.¹⁵³

De manera consecutiva, tomando como referencia la cronología de la aparición de las primeras sociedades en Perú, en 1827, al sur del continente Uruguay fundó su más temprana Sociedad Filarmónica en Montevideo. Bajo este mismo nombre surgieron

¹⁴⁹ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, p. 61.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Carlos Raygada (1898-1953), investigador musical y docente limeño. Cuenta con una amplia producción de textos. Su archivo documental y su biblioteca reposan en la Biblioteca Nacional del Perú. Más información véase: <http://canteradesonidos.blogspot.com/2015/05/carlos-raygada.html> [Consultado: 22-10-2021].

¹⁵² CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 277.

¹⁵³ MACALUPÚ-CUMPÉN, Pablo. *La Sociedad Filarmónica de Lima a fondo*. [En línea]. Shorthand, 2015. Disponible en: <https://social.shorthand.com/PabbloMC/jyWoroR3cf/la-sociedad-filarmonica-de-lima-a-fondo> [Consultado: 31-07-2022].

alrededor de siete diferentes colectivos sin permanencia determinada, entre 1831 y 1873 [Tabla I.2].¹⁵⁴

AÑO	NOMBRE	DIRECTOR
1827	Sociedad Filarmónica de Montevideo	Bernardino Barros
1831	Sociedad Filarmónica	Antonio Sáenz
1840	Filarmónica de Minas	Hermenegildo Arce
1849	Sociedad Filarmónica	Ignacio Pensel
1850	Sociedad Filarmónica	Manuel Mochales
1853	Sociedad Filarmónica	José Amat y Luis Preti
1868	Sociedad Filarmónica	Luis Preti
1873	Sociedad Musical La Lira	Luis Petri

Tabla I.2. Sociedades musicales establecidas en Uruguay durante el siglo XIX

Las sociedades uruguayas, al mando de directores españoles como Antonio Sáenz, José Amat, Manuel Mochales y el francés Luis Preti, dan cuenta de la fuerte influencia de Europa, trasladada posteriormente también a la historiografía musical. Como lo expresa Pérez González:

“Un constante ejercicio comparativo entre la actividad local y la europea, considerada como la más evolucionada y hacia donde tendía la nuestra [...], buscaba responder a la pregunta implícita sobre cuál era el lugar, en la escala evolutiva, que le correspondía a lo que sucedía en nuestros países”.¹⁵⁵

El desenlace de la actividad realizada por las sociedades en Uruguay tuvo como consecuencia pedagógica el establecimiento de diferentes conservatorios. Fue así como la Sociedad Musical de Aficionados “La Lira” fundó en 1873 el Conservatorio con el

¹⁵⁴ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 276-277. Los datos de estas autoras no corresponden exactamente con los de la bibliografía uruguaya canónica. Véase SALGADO, Susana. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. 2da. ed. Montevideo, Monteverde y Cia. S.A., 1980, pp. 30-31.

¹⁵⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, *Las historias de la música en Hispanoamérica...*, p. 74.

mismo nombre.¹⁵⁶ Para 1878, ya en su segunda sede, presentó el Cuarteto de Cuerdas La Lira.¹⁵⁷ Para septiembre de 1890, Luis Sambucetti fundó el Instituto Verdi que tendría gran repercusión en el ambiente musical montevideano. Hacia comienzos del siglo XX – con la generación nacionalista integrada por Eduardo Fabini, Alfonso Broqua y Luis Cluzeau Mortet– surgió el llamado Conservatorio de Montevideo bajo la dirección de Eduardo Fabini,¹⁵⁸ que finalmente se estableció en 1953 como el Conservatorio Nacional de Música.¹⁵⁹

Al analizar el carácter pedagógico de las asociaciones y academias como agente de identidad, se ha visto en repetidas ocasiones cómo han propiciado el establecimiento de conservatorios a lo largo de Hispanoamérica. Es así como, de acuerdo con Miranda y Tello:

“[...] Lo importante de un conservatorio es la fama, sus alumnos, el impacto de su actividad al forjar una vida musical para cada nación, tarea en la que las sociedades filarmónicas jugaron un papel que, de nueva cuenta, no se mide cronológicamente, sino por el impulso a los músicos labrado en sus conciertos, en el impacto educativo en los públicos que asistieron a sus conciertos y en la consolidación de un público y del cultivo musical en el seno de la sociedad”.¹⁶⁰

Por lo tanto, la creación de las sociedades y la constitución de conservatorios, como lo expone Juliana Pérez, buscó demostrar que el proceso musical local estaba en vía de desarrollo de la misma manera que lo había hecho la actividad musical en Europa, sin diferencia alguna. Este pensamiento estuvo reforzado por la circulación de textos sobre historia de la música europea. Dicha literatura traducida al español y publicada en diarios ocasionó que los músicos y críticos locales adoptaran, como marco de referencia, el

¹⁵⁶ Adquirió su nombre definitivo Conservatorio Musical La Lira en 1885. MANZINO, Leonardo. *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo, el autor, 2004, pp. 62-64.

¹⁵⁷ MANZINO, Leonardo. “Sociedad musical La Lira: pionera de la institucionalidad musical uruguaya”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año 35, N° 35, Vol. 2. Buenos Aires: UCA, diciembre 2021, p. 56.

¹⁵⁸ Véase el capítulo 8, “El nacionalismo”, en SALGADO, *Breve historia de la música...*, pp. 96.

¹⁵⁹ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, p. 58. Desde mediados de la década de 1980 pasó a conformar la EUM, Escuela Universitaria de Música, dependiente de la UDELAR, Universidad de la República. MANZINO, “Sociedad musical La Lira...”, p. 56.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 63.

desarrollo europeo, y se considerara hasta el primer cuarto del siglo XX como prototipo musical.¹⁶¹

A pesar de la escasa bibliografía existente acerca del camino musical durante el siglo XIX en Centroamérica, región que, según Miranda y Tello, “habría tenido condiciones menos favorables para el florecimiento de la música”,¹⁶² se encuentran iniciativas tempranas como el caso de Guatemala, donde José Eulalio Samayoa fundó la Asociación Filarmónica del Sagrado Corazón, en 1813. Asimismo, en Costa Rica surgieron la Sociedad Euterpeen Cartago (antigua capital) constituida en 1833 y la Sociedad Filarmónica de Cartago en 1873. Por otra parte, en Panamá llegaría el primer piano en 1830, y fue en 1875 cuando se conformó la Sociedad Filarmónica de Panamá, la Sociedad de Alumnos (de la Escuela Nacional de Música) en 1906 y la Sociedad de Conciertos del Conservatorio en 1910. La cronología de estos tres países da cuenta de la iniciativa de organizar este tipo de asociaciones e instituciones a principios del siglo XX, estimándose aún un siglo después de sus primeras apariciones en el continente como vigentes.¹⁶³

De esta manera, el resultado de las búsquedas identitarias de los nacionalismos de inicios del siglo XX a través de la música en las naciones hispanoamericanas se edificó mediante un trabajo común, en el cual la música ocupó un lugar central en la idea de civilización. Las sociedades musicales cultivaron el conocimiento de la música en el sentido de la comprensión, según Miranda y Tello, de las “sublimes oberturas y sinfonías” provenientes de Europa a las que aspiraban los “ilustres” a lo largo del continente.¹⁶⁴ De algún modo se capitalizaron los esfuerzos colectivos de esas agrupaciones del XIX, a veces efímeras incluso, planteando como novedad, el interés por renovar los modos de sociabilidad musical anteriores, exclusivos y excluyentes, a favor de nuevos espacios socio-musicales a los que tuviera acceso una mayor parte de la población.

¹⁶¹ PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica...*, p. 74-75, 86.

¹⁶² MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, p. 59.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 59-60.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 63-64.

1.3.- Música de salón, sociedades y academias hacia fines del siglo XIX: antecedentes de los nacionalismos musicales en Hispanoamérica

En esta sección se ofrece una revisión del modo en que academias, sociedades y repertorios de salón se fueron consolidando como antecedentes que coadyuvaron a la emergencia de nacionalismos musicales hispanoamericanos hacia comienzos del siglo XX. Continuando con la idea de que el asociacionismo constituye una instancia clave para la comprensión del problema de esta investigación, que dilucida el cultivo, creación y circulación de la música para cuarteto de cuerdas en Colombia, se contempla que el siglo XIX culminaría con la constitución de seis sociedades en distintos países [Tabla I.3]. Como se ha podido apreciar, para aquel momento se habían gestado más de cincuenta sociedades y academias alrededor de Hispanoamérica, la mayoría de ellas con una actividad corta o indeterminada.¹⁶⁵ Se trata de un número para nada menor si se considera el movimiento que se desarrolló en toda la región.

PAÍS	AÑO	SOCIEDAD
VENEZUELA	1892	Sociedad Filarmónica de Venezuela
MÉXICO	1892	Sociedad Anónima de Conciertos
ECUADOR	1892	Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia
ARGENTINA	1893	El Ateneo
URUGUAY	1897	Sociedad Beethoven
VENEZUELA	1900	Sociedad Filarmónica Guatire

Tabla I.3. Sociedades musicales fundadas en Hispanoamérica en la última década del siglo XIX

No es posible situar en un solo espacio las composiciones e interpretaciones de la música en Hispanoamérica durante el siglo XIX. Las circunstancias sociales y distintos propósitos hacen parte de las condiciones diversas que caracterizan dichas prácticas. Dentro de los ámbitos en que se cultivó la música –tales como sociedades y academias,

¹⁶⁵ En el Apéndice se puede ver la tabla cronológica presentada por la autora en la que recopila por medio de las fuentes citadas en el presente trabajo, las sociedades y academias establecidas en Hispanoamérica durante el siglo XIX.

como se ha dicho anteriormente–, la música de salón, definida por Miranda y Tello como un nombre genérico asignado a la música consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno de sus respectivos hogares, ocupó un lugar determinante. Su concepción, interpretación y difusión adquirió una relevancia que ha sido claramente marcada por el vasto repertorio rescatado a lo largo del continente, por medio de partituras, literatura y prensa. Aun así, no puede afirmarse que alguno de los países tenga el pleno conocimiento del alcance de la música allí gestada.¹⁶⁶

En el caso de Argentina, a partir de 1880, de acuerdo con Carredano y Eli, se fundaron alrededor de treinta sociedades musicales, cuyo objetivo fue promover la música sinfónica, coral, de cámara y escénica. Tras la aparición de la Sociedad Orquestal Bonaerense, en 1877, se orientaron los esfuerzos hacia la instauración de una agrupación para la difusión del repertorio sinfónico que realizó conciertos durante dos décadas.¹⁶⁷ En 1893, Alberto Williams fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires, el cual, si bien fue de carácter privado, además de recibir apoyo financiero de importantes personas de la élite también recibió apoyo del estado.¹⁶⁸ Y fue así que para 1899, como lo documentó el diario *La Prensa*, Buenos Aires tuvo cinco conservatorios y comenzaría entonces una etapa de proliferación de instituciones musicales.¹⁶⁹

El mencionado conservatorio contó con una orquesta sinfónica que, a su vez, tuvo el apoyo de una entidad denominada El Ateneo, institución que reunió a intelectuales y personalidades políticas. El Ateneo fue fundado con un primer concierto de cámara en 1893 en el que participaron como intérpretes el violonchelista Carlos Marchal y los

¹⁶⁶ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, p. 87.

¹⁶⁷ CARREDANO / ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, p. 272.

¹⁶⁸ Williams fue compositor, pianista y director orquestal. Desempeñó una importante labor en la promoción del repertorio de música académica nacionalista, del que se autoconstruyó como un fundador. Asimismo, divulgó también el repertorio europeo, especialmente el ligado a Francia y Alemania después de haber cursado estudios de perfeccionamiento por siete años en París. Su Conservatorio de Música de Buenos Aires ocupó un destacado espacio en el territorio nacional e incluso en países limítrofes de Argentina: se puede constatar que para 1924 contaba con 107 sucursales. Para ampliar véase: PAIVA, Vanina. “Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos”, *Música e Investigación* N° 28. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2020, pp. 51-56.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 55.

pianistas Clementino del Ponte, Julián Aguirre y Alberto Williams, quienes integraban la sección música de la institución.¹⁷⁰

Como el ya nombrado caso de Cuba, la música de salón permitió la mezcla y difusión de elementos propios introducidos en piezas de corte europeo de salón, siendo el común denominador en este espacio, a lo largo de la región. Se tienen dos posibles procedencias de estas danzas de Hispanoamérica. Según Aharonián, después del siglo XVI los ritmos populares que llegaron a España como el minuet, la gavota y la contradanza fueron recibidos como herencia de París y Viena.¹⁷¹ Sin embargo, en el caso particular de la contradanza, según Miranda y Tello, tendría como origen la *country dance* inglesa, tradicionalmente con metro ternario, que cambiaría a binario al llegar a Hispanoamérica.

Se toma el caso particular de la música de salón en México, Venezuela, Colombia y Chile, en el cual las limitaciones para el estudio que presentan estos espacios –de acuerdo con Quintana–, han convertido las fuentes hemerográficas en el más importante medio para la reconstrucción. Estas publicaciones físicas difundieron, además de partituras, el comercio de pianos e instrumentos, venta de textos musicales, litografías de música, propuestas de clases particulares de canto, piano y orquestas privadas. Todos estos elementos envuelven el contexto cultural que vio nacer dicha música de salón. Quintana constata la similitud en el modo y costumbres musicales entre Caracas y Bogotá, esto, a pesar de la no simultaneidad de las publicaciones. Su análisis fue desarrollado basado en el estudio de tres medios hemerográficos de Caracas (1876-1915)¹⁷² y tres periódicos colombianos estudiados por Ellie Duque (1848-1860).¹⁷³

¹⁷⁰ WEBER, José Ignacio. *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, 2016, pp. 367-370.

¹⁷¹ AHARONIÁN, Coriún. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, *Latin American Music Review*, 15 (2), University of Texas, 1994, p. 195.

¹⁷² Los tres medios hemerográficos caraqueños estudiados por Quintana son: *El Zancudo* (1876 a 1889), *La Lira Venezolana* (1882-1883) y *El Cojo Ilustrado* (1892-1915). Para profundizar véase: QUINTANA, Hugo J. “La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Medellín, III Congreso Iberoamericano de la Cultura, 2010, pp. 92-96.

¹⁷³ El texto de Ellie Anne Duque está constituido por cuarenta y dos obras distribuidas de tres publicaciones periódicas: treinta y una correspondientes a *El Granadino*, publicadas entre 1848 y 1849; una composición perteneciente a *El Pasatiempo* en 1851, y diez composiciones incluidas en *El Mosaico*, entre 1859 y 1860.

En Colombia, como lo describe Bermúdez, es conocida la cita de la *Gaceta* en la que se indica de manera anecdótica la recepción que se llevó a cabo a los vencedores de la Batalla del Puente de Boyacá,¹⁷⁴ en la que el baile habría incluido ritmos como el vals, la contradanza y el minuet, a cargo de grupos instrumentales.¹⁷⁵ El país también contó con las partituras publicadas en la Colección Musical del diario *Mundo al Día*, que incluye prácticas de música popular colombiana y latinoamericana así como también piezas de corte académico. Como lo expone Jaime Cortés:

“La colección *Mundo al Día* editó 91 pasillos, 17 bambucos, 17 himnos, 14 tangos (incluida una danza-tango y un tango-milonga), 12 marchas, 11 danzas, 11 valeses, 6 torbellinos, 5 pasodobles, 3 foxtrots, 3 contradanzas, 2 rags y 2 guabinas. De cada uno de los siguientes géneros se editó solamente un título: pasacalle, zamba, danzón, guajira, tonada, ronda, serenata, villancico, two-step, polca y cailán-cumbé. Revelan evidentes intenciones académicas: 2 estudios, una fantasía, un preludio, una romanza y una fuga. Hay obras religiosas representadas en un Kyrie, una Salve y una canción”.¹⁷⁶

1.3.1.- La participación de las mujeres en salones, sociedades y academias

Frente al tipo de publicaciones antes mencionado, se encontró un interesado público conformado por mujeres, que atendió e interpretó las piezas publicadas en revistas y gacetas. Fue así como en México, de acuerdo con Miranda y Tello, compositores como Francisco Delgado, José Manuel Aldama y Manuel Antonio del Corral nutrieron las publicaciones de los álbumes de salones para las señoritas mexicanas. Títulos como *La historia danzante*, en el que aparecieron piezas de baile y de salón mezcladas a su vez con caricaturas políticas, y *El Ramo de Flores*, periódico mensual conocido también

DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Colombia, Edición Fundación de Música, 1998.

¹⁷⁴ La Batalla se llevó a cabo el 7 de agosto de 1819. La batalla gestó la definitiva independencia de Colombia en cabeza de Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander y José Antonio Anzoátegui en donde el ejército independentista se enfrentó al ejército español comandados por el coronel José María Barreiro.

¹⁷⁵ BERMÚDEZ, *Historia de la música en Santafé y Bogotá...*, p. 53.

¹⁷⁶ CORTÉS, Jaime. *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes / Unibiblos, 2004, p. 114. Sin entrar en el detalle de cada danza, recuérdese que el pasillo es una danza de métrica ternaria, con patrones rítmicos sincopados y un acompañamiento de esquemas fijos, que se caracteriza por tener secciones recurrentes, por lo general simétricas. CORTÉS, *La música nacional popular...*, p. 121-122.

popularmente como “periódico musical dedicado al bello sexo”, publicaron más de dos centenares de piezas además de las colecciones de *El Repertorio* que hacen parte del corpus de piezas de salón que aguardan por un estudio en su país de origen. Aun así, durante las guerras y los regímenes, el salón mexicano floreció sobreviviendo a todos los eventos.¹⁷⁷ Se reconoce entonces la relevancia de la mujer dentro de la música de salón, como lo expresan Miranda y Tello:

“La música latinoamericana de salón fue un espacio de convivencia social controlada y, por tanto, un fenómeno socioartístico en el que las mujeres jugaron un papel central y determinante. El consumo de pianos, el increíble negocio de la venta de partituras y el sentido mismo de buena parte de la producción musical del momento estuvo siempre ligado al consumo femenino”.¹⁷⁸

Fue así como en estos espacios surgieron y desarrollaron su carrera compositoras e intérpretes como Teresa Carreño (1853-1917), reconocida por medio de publicaciones en *El Zancudo* y *La Lira Venezolana*, que fueron testigos del surgimiento de la más destacada pianista latinoamericana, a pesar de haber estado tan solo siete años y medio en Venezuela.¹⁷⁹ Como lo exponen Miranda y Tello, y es posible constatarlo por medio del texto de Quintana, la presencia de Teresa Carreño en el medio musical venezolano se destacó también por su actividad como intérprete.¹⁸⁰ Ofreció sus clases en las páginas de *El Liberal* del 4 de febrero de 1842 y publicó avisos en *El Venezolano* el 3 de enero de 1843.¹⁸¹

¹⁷⁷ MIRANDA/ TELLO, *La música en Latinoamérica...*, pp. 119-120.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 92.

¹⁷⁹ Ibidem, p.113.

¹⁸⁰ Un amplio número de textos se han escrito sobre la pianista, compositora y pedagoga Teresa Carreño. Dentro de los recientes, caben señalar dos trabajos de Jesús Gutiérrez, musicólogo y profesor en la Universidad Central de Venezuela y actual jefe de Unidad de Observatorio (Centro Documental) del Teatro “Teresa Carreño”. Véase GUTIÉRREZ, Jesús Eloy. *Teresa Carreño: Cartas y documentos: Compilación documental (1863-1917)*. Caracas, La Campana Sumergida, 2018. Asimismo, GUTIÉRREZ, Jesús Eloy. *Para conocer a Teresa Carreño*. Caracas, Fundación Teresa Carreño, 2016. Para profundizar véase también: HUDDE, Hermann. “Teresa Carreño: cien años más tarde”. *Musicaenclave: Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Vol. 12 (2), 2018. Un documental *Teresa Carreño*, basado en documentos visuales y sonoros y realizado bajo la producción y dirección de Mayra Hernández, muestra su vida y obra. Video de la Universidad Nacional Abierta (Caracas, 2007), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SXqr13V2qtA> [Consultado: 31-07-2022].

¹⁸¹ QUINTANA, “La música de salón en Colombia y Venezuela...”, p. 95.

En Chile, según Martínez Ulloa y Palmiero, surgieron las primeras cantantes profesionales como fue el caso de Luisa Correa de Tagle e Isabel Martínez de Escalante. Como ellos mismos lo citan: “[...] Se les oye tocar clave, arpa, violín y flauta [...] Las mujeres son en general los únicos músicos protagonistas de estas reuniones”.¹⁸² Es importante resaltar la labor realizada por la ya nombrada Isidora Zegers, quien a lo largo de cuarenta años (1823-1869) lideró la actividad de los diferentes salones desarrollados en Chile, en donde, además de los bailes, se realizaron conciertos de música de cámara con la participación de aficionados de muy alto nivel e intérpretes profesionales.¹⁸³

En Colombia, ha sido posible reconocer a algunas mujeres dentro del contexto musical decimonónico, de quienes aún queda mucho por comprender. Sobresale entre ellas el nombre de Teresa Tanco (1859-1946), considerada por Galindo como la primera mujer compositora vinculada a la actividad musical bogotana. Tanco tuvo la posibilidad a sus 15 años de adelantar estudios en París, donde participó en un concurso dentro del cual se encontraba Camille Saint-Saëns. Su hogar fue centro de tertulias, en las que tuvieron espacio sus hermanas, también pianistas, Francisca Helena y Leonor. A pesar de su destacada actividad como intérprete y compositora, según Bermúdez, su condición de mujer dificultó su aparición dentro de la escena musical.¹⁸⁴

Dentro de las publicaciones realizadas por *Mundo al Día* en Bogotá, Cortés ubicó el nombre de reconocidas pianistas, como Isabel Farreras, Carmen Manrique de Quintero (compositoras de obras instrumentales como *Amaneciendo* y *Burbujas*)¹⁸⁵ y Josefina Acosta León. Esta última compositora, pianista y pedagoga, nacida en Bogotá, fue alumna de Santos Cifuentes, Eliseo Hernández, Honorio Alarcón y Guillermo Uribe Holguín. Posteriormente estudió piano en Barcelona y a su regreso al país hizo parte del cuerpo docente del Conservatorio del Tolima, en donde dictó clases de piano, composición y

¹⁸² MARTÍNEZ ULLOA, Jorge y Tiziana PALMIERO, “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”, ponencia leída en el *Congreso Iberoamericano de Musicología*, organizado por la Fundación “Vicente Emilio Sojo”. Realizado en Caracas entre el 14 y el 18 de septiembre de 1998, p. 8. Disponible en: <https://uchile.academia.edu/JorgeMartinezUlloa> [Consultado: 28-10-2022].

¹⁸³ *Ibidem*, p. 4.

¹⁸⁴ BERMÚDEZ, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá...*, p.176.

¹⁸⁵ La obra de la compositora no ha sido objeto de estudio todavía, aunque se estima que su obra es una de las más extensas de las compositoras colombianas. Puede encontrarse información en: CORTÉS, *La música nacional popular colombiana...*, p.107. GALINDO, “Mujeres protagonistas en la música del Tolima...”, p. 40.

dirección coral. Dentro de sus composiciones se ubican obras corales, piezas para piano y una marcha sinfónica.¹⁸⁶

Conviene reconocer entonces el lugar que ocupó la mujer dentro del espacio musical hispanoamericano.¹⁸⁷ Sin embargo, la magnitud y aportes tanto a nivel interpretativo como compositivo han sido desconocidos, en gran parte por la privacidad de las tertulias, academias y salones, que representan un limitante en la consecución de fuentes referentes para tener un pleno conocimiento de estas actividades.¹⁸⁸

¹⁸⁶ BOADA VALENCIA, Edna Victoria. *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del Conservatorio del Tolima entre 1890 y 1960*. [En línea]. Tesis de Maestría en Música. Medellín, Universidad EAFIT, 2013, p. 20. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2352> [Consultado: 31-07-2022].

¹⁸⁷ Sobre Argentina, véase el ineludible trabajo de: DEZILLIO, Romina. “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. En GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago de Chile, Ibermúsicas, 2017, pp. 22-45.

¹⁸⁸ En Colombia para profundizar en el papel de la mujer en la música puede verse: MESA, Luis Gabriel. *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. San Juan de Pasto, Colección Sol de los Pastos. Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2014. MILLÁN, Carmen y Alejandra QUINTANA. *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá, Editorial Javeriana, 2012. ALARCÓN MONTERO, Orlando. *La mujer en dos mil años de historia de la música*. Bogotá, Editorial Kimpres Ltda., 2000. González, Juan Pablo (ed.). *Música y Mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Santiago de Chile, 2017. SARMIENTO, Pedro. *Mujeres en la historia de la música en Colombia*. Bogotá, Club de Música BLAA, 2019.

CAPÍTULO 2:
EL NACIONALISMO MUSICAL EN COLOMBIA Y LA CREACIÓN DE
CUARTETOS DE CUERDAS

2.1.- El nacionalismo musical en Colombia

Ha sido ampliamente reconocida la influencia de los modelos educativos y compositivos europeos en Hispanoamérica; sin embargo, la diversidad de la geografía hace que sean infinitos los elementos propios que se han mezclado con la herencia del antiguo continente. Esta situación imposibilita tener definidas y cuantificadas las estructuras y las referencias musicales que puedan determinar y delimitar el nacionalismo tanto a lo largo del continente como en cada uno de los países. Por esto ha sido necesario abordar los diferentes nacionalismos musicales en Latinoamérica hasta llegar a Colombia, en la búsqueda del camino trazado por el cuarteto de cuerdas como práctica musical. Al ser una conformación de origen europeo, este ensamble se ha localizado particularmente dentro de las asociaciones e instituciones de educación musical de manera formal, establecidas a lo largo de la geografía latinoamericana. A partir de los llamados nacionalismos musicales, este formato fue permeado por el interés de compositores locales que contribuyeron a la creación de un repertorio que finalmente se hizo visible no solo por la interpretación de obras ya conocidas en Europa, sino también por algunas de compositores latinoamericanos y colombianos.

Musicólogas como Malena Kuss afirman que el nacionalismo fue un movimiento que inició en la segunda mitad del siglo XIX basado en la idea de que el compositor en su obra daba énfasis y expresaba elementos nacionales y étnicos especialmente en el uso de ritmos de danzas y melodías propias de su país.¹⁸⁹ Y, de esta manera, así como el Viejo Mundo poseía tradiciones históricas propias, según Pérez, la historiografía musical usó el referente europeo para avalar que también los países hispanoamericanos tuvieron prácticas populares antiguas que les conceden identidades nacionales legítimas.¹⁹⁰ Sin embargo, las fuentes referentes a cada país revelan la diversidad de las geografías. Es así como Mesa expone que:

“Examinar los procesos de construcción de identidad en pueblos que confrontaron revoluciones independentistas implica reconocer que, más allá de la colonización, nunca

¹⁸⁹ KUSS, Malena. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana. En torno al nacionalismo musical hispano*. N° 6. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. 135.

¹⁹⁰ PÉREZ, *Las historias de la música en Hispanoamérica...*, p. 75.

han dejado de existir relaciones de poder que perpetúan divisiones notablemente jerarquizadas en las sociedades de América Latina. De ahí que sea problemático abordar el nacionalismo como un pronunciamiento capaz de sugerir ideales de unidad, cuando podría resultar, por el contrario, en una generalización que no hace justicia a la diversidad étnica y cultural de una población heterogénea”.¹⁹¹

La reflexión de Mesa pertenece al artículo en que aborda el caso particular del departamento de Nariño (Colombia), una región fronteriza con Ecuador, en donde la construcción de la identidad regional y nacional ha sido supeditada a los acontecimientos políticos que, a lo largo de la historia tuvieron como consecuencia un cierto distanciamiento histórico, político y cultural de los nariñenses del resto del país.¹⁹² Es entonces el departamento de Nariño uno de los ejemplos de la amalgama cultural y musical que se presenta en las regiones fronterizas. De esta misma manera, es posible encontrar esta misma coexistencia en los departamentos limítrofes de Colombia con Venezuela, Perú y Brasil.

Sin embargo, cada uno de los departamentos del interior del país, como Valle del Cauca, Antioquia, Tolima y Boyacá han tenido sus propias culturas musicales, mezcladas e influenciadas generalmente por Bogotá, la capital, donde distintas corrientes estéticas se centralizaron y se estructuraron por medio de las instituciones de educación musical del llamado ‘nacionalismo musical colombiano’. Se infiere entonces la necesidad de una aproximación a las historias locales de la música en Colombia y, en general en Hispanoamérica, como lo expone Musri. Para esa autora, es necesario reducir la escala espacial y temporal a lo local, ver allí los espacios socio musicales para estudiar las posiciones y oposiciones de los músicos, las instituciones y la circulación de las obras y trabajar en paralelo con la historia nacional. Esto, sin forzar las coincidencias, para dejar en cambio un registro de las diferencias y anacronismos propios de cada proceso histórico.¹⁹³ Por eso, más allá de las circunstancias históricas que han tenido como consecuencia la exclusión o la ausencia de las historias locales, de acuerdo con Mesa, “la

¹⁹¹ MESA, Luis Gabriel. “Antibolivarianismo y ecuatorianidad: dos factores determinantes en la historia de la música de Nariño”. [En línea]. *Revista F-ilia. Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes*. N° 2, octubre-marzo. Guayaquil, 2020, pp. 129-130. Disponible en: <http://ilia.uartes.edu.ec/ilia/publicaciones/f-ilia-2/todos-los-numeros/> [Consultado: 29-10-2022].

¹⁹² MESA, “Antibolivarianismo...”, p. 115.

¹⁹³ MUSRI, “Definiciones y ayudas metodológicas...”, pp. 61-64.

música se presenta como un híbrido capaz de revelar los diferentes matices de esa multiculturalidad, a veces oculta”.¹⁹⁴

Al centrarse nuevamente en el término nacionalismo musical se toman como referente las preguntas planteadas por Kuss “¿Qué es el nacionalismo musical?, ¿Un estilo?, ¿Una época histórica?, ¿Un campo semántico?”.¹⁹⁵ En Colombia, como lo expone Pérez y lo ratifica Ospina, durante el desarrollo de los estudios de historia de la música entre finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, se identifica un paradigma positivista en la necesidad de la elaboración de un discurso nacionalista que hiciera énfasis en las “grandes personalidades” de la música.¹⁹⁶

Lo anterior conlleva la necesidad de una historización en la que se muestre una narrativa del desarrollo musical frente al nacionalismo, hasta ahora aislada de la historia general del país. Como lo reseña Bermúdez haciendo referencia a la *Historia de la música en Colombia* (1945) de Perdomo Escobar, la necesidad de organizar históricamente los materiales dispersos sobre la música nacional lo llevó a articular un discurso musical sin una perspectiva del entorno social e histórico.¹⁹⁷ Es que la diversidad de materiales, nombres y textos sobre el nacionalismo musical en Colombia abren un amplio horizonte en el que toda delimitación específica que atienda a los aspectos, musicales, históricos y socioculturales resulta difícil de construir.

Ahora bien, un trabajo como el proyecto “Sistema de información bibliográfica sobre la investigación musical en Colombia”, realizado por el Grupo de Investigaciones Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, tuvo como resultado un artículo escrito por Carolina Santamaría que brinda un ordenamiento bibliográfico en el que también define y da contexto a la particularidad del desarrollo que tuvo la historia musical en el país.¹⁹⁸ Como lo expone la autora, en Colombia, como en muchos otros

¹⁹⁴ MESA, “Antibolivarianismo...”, p. 133.

¹⁹⁵ KUSS, “Nacionalismo, identificación...”, p.133.

¹⁹⁶ OSPINA ROMERO, Sergio. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”, *ACHSC*, Vol. 40, N° 1, enero-junio 2013, pp. 299-336.

¹⁹⁷ BERMÚDEZ, Egberto. “Historia de la música Vs Historias de los músicos”. *Revista de la Universidad Nacional* (revista bimestral). Segunda época. Vol. 1 N° 3. Bogotá. Octubre-noviembre, 1985, p. 11.

¹⁹⁸ SANTAMARÍA, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad* Vol. 13 N° 26, enero-junio. Bogotá, Universidad Javeriana, 2009, pp. 87-103.

países latinoamericanos, la historia de la música se centró en la recolección de expresiones eruditas, documentadas en manuscritos y partituras, por lo que la historia de la música popular empezó a ser reconocida por los académicos en épocas relativamente recientes. Sin embargo, en Colombia el interés se vio reflejado desde la mitad del siglo XX por parte de músicos y también periodistas, coleccionistas, aficionados y literatos preocupados por recuperar y preservar los diferentes materiales.¹⁹⁹ Por ende, existe una heterogeneidad en los métodos de recolección de archivos, datos y músicas que da muestra de un inmenso ambiente cultural y musical en el país y que, al mismo tiempo, brinda innumerables posibilidades de investigaciones musicológicas.

Para la presente investigación, se pretende entonces abordar el nacionalismo musical colombiano como un momento histórico en el que se centralizaron y se edificaron los esfuerzos en torno a la educación musical formal en la capital. Allí, como consecuencia se tuvieron frutos compositivos, que constituyeron a través de los años un repertorio con elementos propios, si bien, como lo expone Kuss:

“Ningún compositor puede evitar la herencia de su lengua, de ciertas ideas, puntos de vista, sentimientos que pertenecen a la historia de su nación. La diferencia entre el compositor 'internacional' y el 'nacional' de, por ejemplo, ascendencia italiana, es como la diferencia entre alguien que habla naturalmente en italiano y alguien que desea o trata de hablar en italiano”.²⁰⁰

Se sitúa entonces el nacionalismo musical en Colombia como un período de tiempo entre finales del siglo XIX y principios del XX marcado por el recorrido de la educación musical en la capital, momento en el cual se entrelazan las instituciones y el llamado nacionalismo surge al constatar la diversificación y unión de elementos propios incluidos dentro del repertorio perteneciente a compositores locales. Es así como los centros de educación musical fueron los que dieron, en cierto modo, validez, aceptación y vía libre a la música nacional para lograr ser incluida, interpretada y finalmente apropiada dentro de los compositores y la academia. Aun así, no se puede afirmar que en la actualidad sea parte fundamental u obligatoria dentro de los programas de formación profesional; se

¹⁹⁹ Ibidem, p. 89.

²⁰⁰ Ibidem, p.135.

sigue observando una visible diferencia entre la música popular y la académica, pero sin ser excluyente la una de la otra.

2.1.1.- Práctica y enseñanza musical en Bogotá en la segunda mitad del siglo XIX

Al tener una mirada panorámica de la música popular y académica en la segunda mitad del siglo XIX en Colombia y, específicamente, en el movimiento cultural en la capital, se hacen visibles dos espacios diferenciados: por un lado, el público, identificado con presentaciones abiertas, en las retretas, donde bandas militares abundaban en marchas, contradanzas y bambucos; por el otro, el ámbito doméstico, en el que la música era interpretada y bailada en las casas particulares. En estos espacios domésticos predominaban piezas de salón de origen europeo, documentadas en relatos de periódicos locales que narraban el quehacer de dicha actividad y la interpretación de obras sencillas principalmente escritas para piano, canto y guitarra. La ya nombrada contradanza, como ritmo de origen europeo, se popularizó en Bogotá dando paso al nacimiento de ritmos nacionales, como lo expone Bermúdez:

“A partir de la década de 1860 se comenzaron a imprimir pasillos y danzas. Inicialmente, en el formato de danza binaria. Luego, en el caso de la danza cantada, en forma estrófica; para finales de siglo, el pasillo aparece en tandas de cuatro o más composiciones con una Coda, en imitación del vals vienés. [...] Gracias a Pedro Morales Pino, el pasillo aparece en tres partes, la sección media denominada trío. En todos estos esfuerzos no hay división clara entre música clásica y popular, así la obra escrita tuviera carácter de danza o canción tradicional”.²⁰¹

Fue así como, según Duque, se destacarían dentro de estas veladas musicales las tertulias realizadas en la casa de Nicolás Quevedo, que fueron particularmente llamadas “cuartetos”; estos cuartetos cobraron fama por la calidad de sus intérpretes. Este tipo de tertulias no solo tuvieron lugar en la casa de Quevedo, también sonaron apellidos de familias como Figueroa, Hortúa, Quijano, Ortega y Cordovez. Los cuartetos en la casa de

²⁰¹ BERMÚDEZ, *Historia de la música en Santafé* ...p. 127.

José Caicedo Rojas se convirtieron en encuentros numerosos y con reglas establecidas, al punto de atribuirles el origen de la Sociedad Filarmónica de Bogotá.²⁰²

En cuanto a la educación musical no se ubican registros de instituciones formales ni conservatorios para aquel momento. Según Bermúdez, no se tenía una educación musical titulada por así decirlo, pero existía un interés importante por recibir clases de música impartidas en los colegios y academias particulares. En esos espacios figuran profesores como Joaquín Guarín, Juan Antonio de Velasco, Juan Henrique Cross, Ignacio Figueros, Gustavo Noil, Francisco Londoño, entre otros, como lo muestran los avisos que se pueden encontrar en la prensa local (clases de violín, canto y piano).²⁰³ Mesa explica que hacia la mitad del siglo el país apenas comenzaba a familiarizarse con la programación de los conciertos de la primera orquesta filarmónica y pasarían más de treinta años para que se estableciera la primera academia de música.²⁰⁴ El desarrollo de espacios de difusión y educación musical estable tomaron su tiempo; pese a ello, autores como Duque y Bermúdez le atribuyen al siglo XIX en Colombia el espacio fundamental para la consolidación de proyectos futuros frente a la profesionalización musical.

De esta manera, a finales de aquel siglo dos instituciones forjaron los cimientos de la formalización de la práctica y enseñanza musical capitalina: La Sociedad Filarmónica de Bogotá y la Academia Nacional de Música. Reconocer el inicio de las instituciones de formación musical en Bogotá permite comprender el camino recorrido hasta convertirse en el Conservatorio Nacional de Música, hoy vinculado a la Universidad Nacional de Colombia. Como se amplía en las próximas páginas, fue dentro de la Academia Nacional de Música donde se llevaron a cabo las primeras manifestaciones del cuarteto de cuerdas, además con algunas interpretaciones de repertorio local por medio de obras compuestas por estudiantes en formación dentro de dicha institución.

²⁰² DUQUE, Ellie Anne. “La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX”, *Revista de la Universidad Nacional*, N° 3, Instituto de Investigaciones Estéticas, Bogotá, 1996, pp. 75-92.

²⁰³ BERMÚDEZ. “*Historia de la música en Santafé...*”, p. 133.

²⁰⁴ MESA, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2013, p. 99.

2.1.2.- La Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857). Primeros esfuerzos para la profesionalización musical

Dentro del surgimiento de organizaciones en torno a la música, en Colombia emergió la Sociedad Filarmónica de Bogotá en 1846, con el objetivo de lograr consolidar una serie de actividades musicales periódicas para el público, elevar el nivel de los músicos en la ciudad y conformar una orquesta sinfónica estable. La cabeza de la sociedad sería Henry Price (1819-1863), nacido en Londres, quien llegaría a Colombia en 1841 como dependiente de una casa de comercio. Price también era dibujante e interpretaba el violín, el arpa y el piano, habilidades que lo convirtieron en el primer director de la Sociedad, manteniéndose en esa función por cinco años.²⁰⁵ Durante el tiempo de actividad de la Sociedad, como lo expone Duque, se despertó un importante interés por la conformación de academias de música y se tuvo una actividad musical pública de manera constante financiada con el recaudo de la boletería y los aportes de sus miembros. Además, recibió el apoyo de personas fuera del gremio de la música (Pedro Gual, José Joaquín Gori, José Manuel Restrepo, Lorenzo María Lleras, Mariano Tonco, entre otros), quienes eran diplomáticos, hombres de negocios e intelectuales. Su objetivo era agruparse en torno a la Sociedad con el fin de fomentar el gusto por la música.²⁰⁶

Es interesante recordar cómo estuvo conformada la orquesta de la Sociedad Filarmónica: siete primeros violines, nueve segundos violines, dos violas, tres violonchelos, tres contrabajos, cuatro flautas, dos oboes, cinco clarinetes, tres fagotes, cinco cornos, una trompeta, tres “cornetas de pistón” (bubles sopranos), un oficleide (el antepasado del trombón moderno), dos arpas, timbales y “bombo” (gran caja). Contaba también con un coro mixto y con un grupo de pianistas, integrado por las señoras Teresa Triviño, Trinidad Plata, Virginia París, Josefa Tanco y Rafaela Zapata de Guarín y por los señores Alejandro Lindig, Manuel María Párraga, Joaquín Guarín y Enrique Price, quien también figuraba como arpista.²⁰⁷

²⁰⁵ BERMÚDEZ, Egberto. “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos”. En AAVV. *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2006, p. 21.

²⁰⁶ DUQUE, “La Sociedad Filarmónica...,” pp. 77-78.

²⁰⁷ PARDO TOVAR, *La cultura musical en Colombia...*, p. 116.

Dos años después de la consolidación de la Sociedad Filarmónica aparecería la Sociedad Lírica (1848), fundada por el también miembro de la anterior, José Guarín (1825-1854). A diferencia de la ya establecida Sociedad, la Lírica dio énfasis al repertorio religioso, el cual, de acuerdo con Mesa, habría sufrido medio siglo de estancamiento. La producción compositiva de Guarín, a pesar de no ser muy numerosa sí representa un importante legado. Como lo expone Yépez²⁰⁸ –y lo ratifica Mesa–, su labor como pianista, docente y compositor denota una formación influenciada por compositores como Mendelssohn, Bach y Mozart, reflejados en sus composiciones de música sacra y doméstica. Sus canciones con piano aluden a la práctica de un repertorio interpretado en espacios íntimos, tal como sucedía en el romanticismo europeo, comparables con el *lied* alemán y la *mélodie* francesa.²⁰⁹

La Sociedad Filarmónica ofreció al público capitalino cincuenta y cuatro conciertos, número del que se tiene el último registro, bajo la dirección musical de Manuel María Párraga, pianista y compositor, quien se unió a la Sociedad en su último año de funcionamiento.²¹⁰ Párraga es recordado como uno de los primeros compositores en escribir piezas para piano basadas en aires populares como el bambuco y el torbellino.²¹¹

La prematura muerte de Guarín en 1854, según señala Duque, coincidió con la muerte de Francisco Londoño, quien fue un destacado promotor de la educación musical. Es así como el último concierto ofrecido por la ya debilitada Sociedad se registró en marzo de 1857 en memoria de Guarín. El nombramiento de una nueva junta directiva y los esfuerzos por la construcción de una nueva sede (obra que no llegó a su fin) dan cuenta de los últimos esfuerzos para continuar con la Asociación. Posteriormente, tras la desaparición de la Sociedad, transcurrieron veinticinco años para establecer una nueva

²⁰⁸ YÉPEZ, Benjamín. “Los hilos de la ilusión. Ensayo sobre la utopía del nacionalismo y la identidad musical en Colombia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 6. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. 154.

²⁰⁹ MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto...*, p. 102.

²¹⁰ CHACÓN, Dayana. *Los Candidatos de Manuel María Párraga Paredes: visibilización de una música patrimonial*. Tesis de Maestría. Facultad de Artes, Departamento de Música. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2019, p. 39.

²¹¹ Como explica Cortés, las características del bambuco y el torbellino fueron mutando a través del tiempo y hacia la tercera década del siglo XX se convirtieron en músicas urbanas, que podían ser cantadas o instrumentales. Los bambucos cantados se entonaban por lo general a dos voces en terceras paralelas. Los torbellinos recogen el repentismo poético de larga tradición hispánica, muy arraigado en la campiña colombiana. CORTÉS, *La música nacional popular colombiana...*, pp. 128-132.

institución musical estable, hasta la fundación de la Academia Nacional de Música en 1882.²¹²

La Sociedad Filarmónica amplió el rango de recepción de la cultura en general al sacar la música de salón de las casas y permitir el acceso al público. Así, generó la necesidad de una educación musical especializada y abrió nuevas perspectivas, tanto para los intérpretes como para los compositores nacionales, que pudieron acceder a diversas posibilidades de acción musical con una remuneración adecuada que les permitió vivir de su profesión.

2.1.3.- La Academia Nacional de Música (1882-1910)

Un cuarto de siglo después de la desaparición de la Sociedad Filarmónica, motivado por continuar el proyecto musical de su padre, Jorge W. Price, hijo de Henry Price, pudo establecer la Academia Nacional de Música con una subvención del gobierno. La herencia del sueño musical de su padre fue materializada con el objetivo de ofrecer un lugar de educación formal, un espacio que centralizara la enseñanza (antes repartida en pequeñas academias y lugares de enseñanza privada), y en donde, además de brindar las bases teóricas, se tuviera la posibilidad de interpretar los instrumentos sinfónicos con un nivel de formación superior en música. Sería la Academia la primera institución con la autoridad oficial para conceder diplomas profesionales.²¹³

El 1º de marzo del primer año de actividades se matricularon los primeros treinta y dos alumnos y el día 8, como lo describe Pardo, “se firmó por el Consejo Directivo del Instituto el primer reglamento y quedaron instaladas las clases”. Estas fueron las de teoría de la música, violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, flauta, corno (trompa), trompeta y trombón. Con fecha 11 de septiembre, el Congreso Nacional votó finalmente la Ley N° 67 de 1882, por la cual auxilió a la recién nacida Academia con la suma de

²¹² DUQUE, Ellie Anne. “El estudio de la música: Instituciones musicales”. En Bermúdez, *Historia de la música en Santafé...*, pp. 134-135.

²¹³ MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto...*, pp. 103-104.

\$4.000 anuales. Esta Ley y el mencionado decreto constituyen los antecedentes legales de la educación musical profesional en Colombia.²¹⁴

Es importante resaltar que Jorge W. Price, a tan solo dos años de haber establecido la Academia, buscó gestionar la inclusión de la escuela dentro de la recién fundada Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia (1867), pero por cambios administrativos quedaría aplazada. Esta alianza se consolidaría finalmente en 1936, veinte años después de que la Academia se convirtiera en Conservatorio Nacional.²¹⁵

El 3 de octubre de 1887 la Academia dio apertura a la sección femenina, bajo la dirección de doña María del Carmen Gutiérrez de Osorio, como lo manifiesta Pardo y lo ratifica Bermúdez. En esta sección, a pesar de no tener el apoyo económico con el que contaba el área masculina y tener horarios diferentes, se reconoció la importancia de la mujer en la práctica de la música, dando como resultado las primeras mujeres formadas profesionalmente en el país.

Incluso con el constante aporte económico de Price para el sostenimiento de la Academia, se sumó la difícil situación del país con la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que tuvo como resultado la pérdida de Panamá y un panorama complejo para el sostenimiento de la Academia, la cual tuvo que cerrar sus puertas desde 1899 hasta 1905.²¹⁶

El equipo de profesores, como lo expone Bermúdez, estuvo compuesto por músicos bogotanos y de otras partes del país, también profesores italianos llegados con las compañías de ópera. Una de las labores más significativas de la Academia fue ofrecer con regularidad conciertos y audiciones de sus estudiantes y por medio de estos introducir al público capitalino al repertorio europeo desconocido para ese entonces.

“Gracias a la labor de la Academia, el repertorio europeo de los siglos XVI a XIX pudo conocerse finalmente en Bogotá. En ella se escucharon por primera vez partituras de Bach, sonatas de Beethoven y Mozart, composiciones de Chopin y Mendelssohn y las

²¹⁴ PARDO, *La cultura musical en Colombia...*, p. 155.

²¹⁵ MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto...*, pp. 105-106.

²¹⁶ Para ampliar sobre la Guerra de los Mil Días, puede verse: MONTERROZA MORELO, Julio. “Historiografía sobre la Guerra de los Mil días”, *Artificios. Revista Colombiana de Estudiantes de Historia*. N° 4. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, mayo de 2016, pp. 62-72.

obras indispensables para la formación del músico sinfónico. Los colombianos conocían la música europea de salón (valeses, galopas, polkas, redovas, etc.), aires nacionales (pasillos, bambucos y danzas), ópera italiana, una que otra misa de Haydn y el *Stabat Mater* de Rossini”.²¹⁷

Dentro del repertorio ejecutado en los conciertos por parte de la Academia, se dio apertura a la interpretación de obras de compositores colombianos alumnos de la misma institución, sin entrar en un juicio de calidad, contenido y estética musical. Fue esta la oportunidad tanto para los músicos como para el público de tener el espacio para escuchar obras de autores colombianos interpretadas de manera formal.

Fue posible ubicar obras para cuarteto de cuerdas dentro de las composiciones e interpretaciones de la Academia, lo que evidencia la presencia y relevancia de este tipo de práctica, desde finales del siglo XIX en la capital colombiana. De acuerdo con Pardo Tovar figuran las obras de Santos Cifuentes (1870-1932), quien fue alumno y posteriormente profesor de la academia con: *Fuga a dos partes*, para cuarteto de arcos y *Fuga a cuatro partes*, para cuarteto de cuerdas. También se debe mencionar a Augusto Azzali (1863-1907), italiano, quien en 1891 se incorporó a la Academia como titular de la cátedra de composición, contrapunto y fuga, y además de esto, se convertiría en el subdirector de la institución. Dentro de sus obras se encuentra el *Scherzo para cuarteto de arcos*.²¹⁸ En este marco temporal, Guillermo Uribe Holguín, en su formación como violinista, criticó las orientaciones de la Academia y manifestó que la música de cámara constituyó un espacio alternativo. Tras la iniciativa de un grupo de jóvenes por interpretar música de cámara, Uribe Holguín tuvo a cargo la parte del primer violín, en compañía de José María Pardo (segundo violín), Ezequiel Bernal (viola), Enrique García (violonchelo) y Andrés Martínez Montoya (piano). Uribe Holguín recuerda en dichas reuniones, haber descubierto “tesoros musicales, en nuestro país ignorados”.²¹⁹ Al grupo de instrumentistas, se unió el químico y geólogo William Zinkeisen (violonchelo), quien

²¹⁷ Ibidem, p. 140.

²¹⁸ PARDO, *La cultura musical en Colombia...*, pp. 165-166.

²¹⁹ URIBE HOLGUÍN, *Vida de un músico colombiano...*, pp. 41-42.

fundaría el Brahms Verein con el apoyo de socios no músicos y que, a principios del siglo XX, se transformaría en una escuela de música.²²⁰

La institución dio entonces origen a músicos, quienes después de haber culminado su formación en la Academia, asumieron la educación como parte de sus carreras, siendo esto determinante para el futuro de la formación musical del país y cuyos legados artísticos han quedado consignados y reconocidos a través de los años. Algunos de los nombres que se pueden señalar son: María Gutiérrez, Santos Cifuentes, Emilio Murillo, Pedro Morales Pino y Guillermo Uribe Holguín.²²¹

La Academia logró su reapertura definitiva en 1905 bajo la dirección de Honorio Alarcón y Andrés Martínez Montoya. El primero de ellos contó con formación en el Conservatorio de París y en el de Leipzig. En 1910, tras su retorno al país, fue alumno de Uribe Holguín, quien había iniciado sus estudios en la academia y los continuó en París con el compositor Vincent D'Indy. Por este motivo, Uribe Holguín a su regreso, en la posición de director de la Academia, tuvo como objetivo replicar el modelo de enseñanza del Conservatorio Nacional de París y, a partir de ese momento cambiar el nombre de la Academia por Conservatorio Nacional de Música.²²²

2.1.4.- Nacionalismo musical: una mirada desde la Academia Nacional de Música

El Conservatorio Nacional de Música continúa en actividad hasta la actualidad dentro de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Esta institución fue y sigue siendo punto de encuentro y diversificación de músicos y músicas, que hacen parte de la historia y el desarrollo de la educación, la producción y la conformación de agrupaciones que se proyectan tanto a nivel nacional como internacional. El Conservatorio es, tal vez, uno de

²²⁰ CORTÉS, Jaime. *'Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis'...*, pp. 265-266. En el CDM-BN se encuentra un programa de mano de un concierto por parte de la sociedad Brahms Verein, que tuvo lugar en el Teatro Colón el 30 de agosto de 1911 a beneficio de los niños pobres de la ciudad. Se interpretaron obras para orquesta sinfónica, orquesta de cuerdas, octeto de cuerdas y obras para solistas de violín y piano.

²²¹ MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto ...*, pp. 109-110.

²²² *Ibidem*, p. 167.

los pilares fundamentales a lo largo de la historia musical colombiana que se sigue escribiendo hasta hoy.

A través de la educación musical formal y no formal y las diferentes colectividades que han sido documentadas se puede tener una perspectiva de lo sucedido durante el llamado nacionalismo musical. Fue fundamental la iniciativa de los compositores dentro de las instituciones, quienes comenzaron a incluir en sus obras ritmos populares colombianos que hasta el momento hacían parte de la cultura popular; por lo tanto, fueron ellos quienes comenzaron a fusionar en sus composiciones los géneros y los formatos de la Academia con elementos tradicionales.

De acuerdo con Mesa, sería erróneo adjudicarle a una sola persona las posiciones encontradas frente al nacionalismo musical. Se debe considerar que no todas las discusiones alrededor de la educación musical se dieron por las gestiones de Uribe Holguín. Las décadas de 1920 y 1930 coinciden con los inicios de la radiodifusión, la discografía y, por ende, la distribución comercial de discos en Colombia. El consumo musical abarcó diferentes géneros colombianos como bambucos y pasillos, así como también propuestas extranjeras como el jazz y el tango. La confrontación en el medio musical, por medio de la radiodifusión y las publicaciones periódicas, reflejaron dos posturas; la defensa o la oposición entre dos mundos musicales: la música popular y la académica (de origen europeo). Esta discusión se extendió hasta la mitad del siglo y podrían plantearse ciertos aspectos que se prolongan hasta la actualidad.²²³

Dentro de los grandes formatos con elementos nacionales ubicados dentro del último cuarto del siglo XIX, se sitúa el compositor de las dos únicas óperas compuestas en aquel siglo en Bogotá –José María Ponce de León (1846-1882)–, tituladas *Ester* (1874) y *Florinda* (1880).²²⁴ Puede considerarse entonces este compositor como un antecesor del nacionalismo musical colombiano. Ponce obtuvo su formación en el Conservatorio Nacional de París y, a pesar de estar vinculado estrechamente con los modelos europeos,

²²³ MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto...*, p. 156-161.

²²⁴ El musicólogo colombiano Rondy Torres se ha enfocado entre otros temas, en la ópera en Colombia. Como resultado de uno de sus trabajos, se cuenta con la edición crítica de las partituras de la ópera *Ester*. TORRES, Rondy y ALZATE, Carolina. *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX. Ester, libreto de Manuel Briceño y Rafael Pombo*. Bogotá, Ediciones UniAndes, 2014.

algunas de sus obras están basadas en danzas folclóricas como el bambuco, el pasillo y el torbellino. Obras como *La hermosa sabana* y la *Sinfonía sobre temas colombianos*, compuestas en 1881, reflejan el temprano interés del compositor por la música nacional.²²⁵

A partir de los últimos años del siglo se sugiere la permanente polémica y la idea de replicar el nacionalismo europeo en Colombia. Como el caso descrito por Bermúdez:

“En 1894, en las páginas de la influyente Revista Gris, el joven violinista Narciso Garay lamenta la ausencia de ‘compositores nacionales’ en nuestro país y clama por la necesidad de ‘un Chopin que depure los aires nacionales’, a la vez que admite que la única forma de hacerlo es a través del ‘trato constante con los autores clásicos y los modernos más renombrados para procurar asimilarlos a la esencia de la belleza musical’. Garay [...] pone sobre el tapete las dos alternativas que habrían de constituir la encrucijada para los músicos colombianos de este siglo: el universalismo y el nacionalismo”.²²⁶

En los primeros años del siglo XX, los músicos colombianos buscaron su expresión a través de una ideología nacionalista. Es este el caso de Emilio Murillo acompañado de Pedro Morales Pino, quien hizo parte del trío conformado también por su maestro Ricardo Acevedo Bernal. La relevancia de esta alianza se proyectó en la conformación por parte de Murillo de una estudiantina con casi cuarenta integrantes dedicados a la interpretación de música popular de la región andina colombiana. La labor adelantada por Murillo promovió e impulsó la edición de música junto al diario *Mundo al Día*, en el que se publicó la más extensa colección de música colombiana.²²⁷

Según comenta Yépez, los compositores colombianos formados en Europa tuvieron un conflicto interior al querer llevar sus raíces musicales al antiguo continente o, por el contrario, pretender ser europeos en su país. Esta necesidad de expresión los condujo a producir obras nacionalistas por la exposición de algún tema o ritmo nacional dentro del

²²⁵ Para profundizar sobre Ponce de León y sus obras puede verse: PARDO, *La cultura musical en Colombia...*, pp. 149-153.

²²⁶ BERMÚDEZ, Egberto. “Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo?” *Revista Credencial*. Bogotá, 2016 [en línea]. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo> [Consultado: 18-06-2022].

²²⁷ BERMÚDEZ. *Historia de la Música en Santafé...*, p. 143.

marco de una forma tradicional como oberturas y sinfonías escritas en un estilo musical europeo.²²⁸ Fue así, como contraria a la labor de Murillo dentro de este movimiento nacionalista, que Guillermo Uribe Holguín, desde la dirección del Conservatorio Nacional tuvo una postura de rechazo por la tradición local. Es importante destacar el reciente trabajo realizado por Daniel Fernando Castro, quien en su tesis doctoral aborda en profundidad la personalidad y el papel desarrollado por Uribe Holguín desde el lugar antagónico frente al nacionalismo. Castro observa la postura europeizante y antinacionalista del compositor y hace un registro epistemológico de los procesos de formación e identidad nacional a principios del siglo XX, los cuales se concibieron de manera independiente de las músicas folclóricas y populares.

Uribe Holguín tuvo un deseo intenso de dar a conocer y promover la música europea a los bogotanos. Según Bermúdez, el compositor manifestó que la música de origen popular era “fácil, trivial y de escritura rudimentaria”.²²⁹ Según Castro, desestimó la creencia en la existencia de un tipo de música popular “colombiana”, por medio del cuestionamiento de sus posibles orígenes; afirmaba que ese tipo de expresiones locales y populares eran degeneraciones del folclore español.²³⁰ Para él, la música popular no podía reemplazar ni ser equivalente a la música italiana, alemana o francesa. Su idea de adoptar en el Conservatorio el modelo curricular de la *Schola Cantorum*, de París,²³¹ lo llevó a tomar medidas drásticas como la prohibición de la ejecución de música popular colombiana y de las interpretaciones sin partitura, para imponer la idea de la existencia de una sola música de valor y calidad. Este veto, frente a la interpretación de música colombiana dentro de las instalaciones, es ratificado por Francisco Cristancho, hijo, quien comenta que cuando su padre Francisco Cristancho Camargo ingresó a la orquesta sinfónica de la institución, interpretaba a escondidas su música colombiana con los grupos

²²⁸ YÉPEZ, “Los hilos de la ilusión...”, p. 153.

²²⁹ BERMÚDEZ, Egberto. “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-70”. En AHARONIÁN, Coriún (ed.). *Música/Musicología y colonialismo*. Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”, 2011, p. 108.

²³⁰ CASTRO, *Antagonism, Europhilia, and Identity ...*, pp. 84-85.

²³¹ DUQUE, “El estudio de la música ...”, p. 144.

de bandola, tiple y guitarra, lo que era mal visto dentro del Conservatorio y habría podido costarle su permanencia como estudiante.²³²

No solo existió una tensión en el ambiente estudiantil. Las primeras décadas de la nueva institución estuvieron marcadas por un agotamiento entre el cuerpo de profesores que tuvo como consecuencia confrontaciones y fragmentación entre quienes finalmente optarían por desvincularse de la organización.²³³

Es importante destacar las obras nacionalistas sinfónicas compuestas en los años treinta:

- *Torbellino* (1933), de Jesús Bermúdez Silva: escrita en un solo movimiento, hace alusión a *La Vorágine*, de J. E. Rivera y pretende ser una obra descriptiva de emociones apiñadas.
- *Suite Tierra colombiana* (1930), de José Rozo Contreras.
- *Pequeña suite* (1930), de Adolfo Mejía: compuesta por tres movimientos: bambuco, torbellino y cumbia. Mejía, quien estudió en Francia con la reconocida compositora Nadia Boulanger, decidió escribir la *Pequeña suite* fusionando aires tradicionales nacionales y tendencias impresionistas propias de su formación en Francia. Esta obra ganó en 1938 el premio “Ezequiel Bernal” y fue estrenada en la celebración de los cuatrocientos años de Bogotá. Con esta obra, Mejía reafirmó la posibilidad de escribir diferentes ritmos nacionales en formatos académicos; de hecho, el tercer movimiento es una cumbia, un ritmo de raíz negra que sería el encargado de dinamizar y marcar un nuevo comienzo y aceptación dentro del llamado nacionalismo musical que se venía desarrollando.²³⁴

Además de estos compositores, se debe mencionar a Jesús Bermúdez Silva, Daniel Zamudio y Antonio María Valencia, quienes tuvieron composiciones orientadas al

²³² Tomado del especial “Pachito comenta”, capítulo 2 de una serie de cuatro, que narra la historia del compositor Francisco Crisancho en la voz de su hijo Francisco. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1rGTypn5jJ0> [Consultado: 22-06-2022].

²³³ DUQUE, “El estudio de la música ...”, pp. 141-143.

²³⁴ Para ampliar véase: MONTOYA, Pablo. “Pequeña suite, Adolfo Mejía”. [En línea]. *Revista Arcadia*. Especial número 100. Bogotá, 22 de enero de 2014. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/impres/ especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-pequena-suite-adolfo-mejia/35029> [Consultado: 01-11-2018].

nacionalismo. Se puede afirmar que, los treinta años comprendidos entre 1910 y 1940 estuvieron condicionados por diversos factores que marcaron la educación musical, las propuestas musicales difundidas desde la academia y los nuevos medios de difusión. Las opiniones reflejadas en los periódicos, la llegada de la radio, la comercialización de música grabada y el modelo pedagógico planteado por el Conservatorio, ampliaron e incluyeron a la sociedad capitalina en la conformación de un tejido alrededor de la cultura musical del país.²³⁵

Se propone aquí una línea cronológica en la que se marcan algunos de los acontecimientos más relevantes a lo largo de un siglo. Por medio de este esquema, se pretende mostrar de manera gráfica el desarrollo del nacionalismo musical para dar un orden y mayor entendimiento del tema.

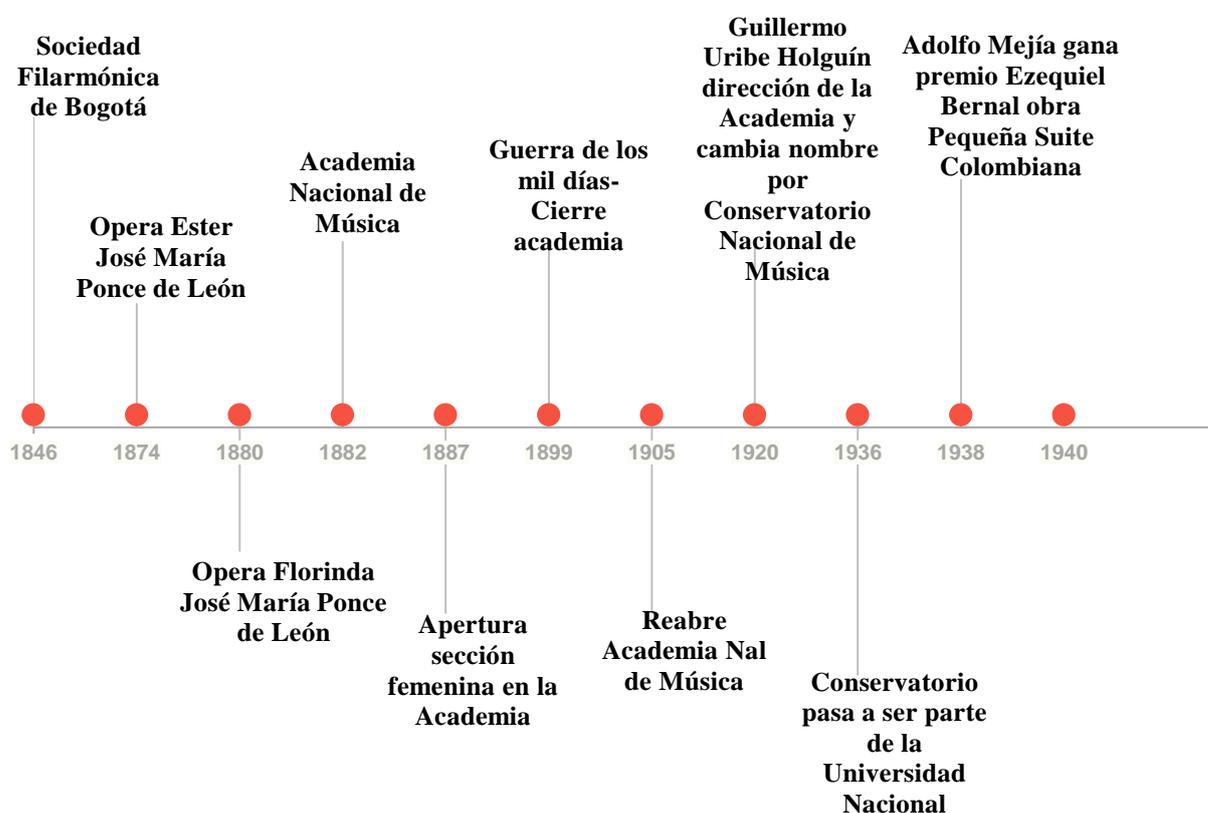


Figura II.1. Línea cronológica del nacionalismo musical colombiano

²³⁵ Ibidem.

2.1.5.- El cuarteto de cuerdas en el nacionalismo

Cuando se hace referencia al desarrollo en Latinoamérica de la música de cámara durante el siglo XIX, suelen encontrarse opiniones de la casi inexistente actividad musical camarística o, bien, del lento desarrollo de esta actividad en comparación con otras manifestaciones artísticas durante este tiempo. Estas opiniones se sustentan, de acuerdo con Eli y Carredano, en la ausencia de un repertorio decimonónico bien constituido de cuartetos, tríos, quintetos y otros formatos de cámara.²³⁶ Haciendo una aproximación a las primeras composiciones registradas para cuarteto en Sudamérica, Carredano y Eli enuncian los siguientes datos, que refieren distintas localizaciones:

- En Cuba, Antonio Raffeli compuso un cuarteto de cuerdas publicado en París en 1845, elogiado por la crítica en su momento.
- En Uruguay se ubican dos nombres: Luis Sambucetti (1860-1926) y León Ribeiro (1854-1931). Este último, a sus veinte años, compuso y estrenó la primera obra para este formato escrita en su país, titulada *Cuarteto para arcos Op. 5* en cuatro movimientos; *Allegro, Andante, Presto y Allegro agitato*.
- En México, Guadalupe Olmedo compone su obra *Estudio clásico Op.14* en La mayor, y Cenobio Paniagua su *Cuarteto N° 1* en Do Mayor, en tres movimientos: *Andante maestoso, Andante sostenuto y Allegro*. También data de 1882 el *Cuarteto Op. 21* en Fa menor de Ricardo Castro y, de 1889, las *Trois miniatures para cuarteto*, de Gustavo E. Campa.

Uno de los países que tuvo la actividad más estable y representativa de este tipo de agrupación en este período fue Argentina con la creación en 1875 de la Sociedad del Cuarteto, la cual contó con un desarrollo estable y un público conocedor para ser partícipe de ella.²³⁷ Los orígenes del colectivo no fueron claros, pero como lo reseña Daniela González en su trabajo sobre la participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880), la entidad se habría originado en el seno de la sociedad La Lira, con los profesores Panizza, Ripari, Strigelli y Gignatti. A tan solo un mes de su creación, aparecería en el mes de julio una “Nueva Asociación” bajo el nombre “Sociedad

²³⁶ CARREDANO, “La música de cámara”. En *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, pp. 305-320.

²³⁷ Ibidem.

del Cuarteto” integrada por Emilio Rajneri (dirección y violín), Caetano Gaito (violín), Vicente Tramaglia (viola) y Henri Bomon (violonchelo). El establecimiento de dos sociedades bajo el mismo nombre traería como resultado su fusión bajo la dirección de Emilio Rajneri. Se presume que la coexistencia de las sociedades no fue del todo armoniosa; como lo expresa la autora, no se encuentran registros de una unión efectiva de ambas sociedades.

El trabajo de González pone en contexto y permite un acercamiento a la labor y trayectoria de dicha asociación por medio del estudio de las publicaciones realizadas en *La Gaceta Musical*, así como también mediante tablas en las que brinda información detallada de los más de cuarenta conciertos registrados entre el año de su fundación y 1880. Dicha información confirma la relevancia de la Sociedad como la primera de su género en América Latina, con una actividad meritoria en la difusión de la música de cámara instrumental. Además, tuvo un “espíritu civilizador”, muy deseado por la clase dirigente en la construcción de la nación, alcanzando su actividad una función formativa al determinar el repertorio que debía ser escuchado, valorado y apreciado.²³⁸

La primera aparición del cuarteto de cuerdas en Colombia, como agrupación estable y documentada dentro de la bibliografía abarcada, la registra Egberto Bermúdez alrededor de la Academia Nacional de Música, que sitúa a esta agrupación entre 1882 y 1910 de la siguiente manera:

“Por fuera de la Academia, ebullición el interés por la música. Se conformaron agrupaciones y orquestas, probablemente de vida efímera, pero que desarrollaban una labor social importante. Su actividad no está reseñada por la prensa de la época, pero en sus páginas aparecen anuncios, como también en los directorios de la ciudad. Tal es el caso de los conjuntos [...] Sexteto de la armonía, el *Cuarteto Vissoni*, la *Orquesta Conti* y la más afamada, la *Lira Colombiana* [...] Estas orquestas se ofrecían para amenizar reuniones sociales de toda índole incluyendo los paseos campestres, ejecutaban música religiosa para toda ocasión, actuaban en pequeños escenarios de restaurantes y cafés y se convirtieron en parte indispensable de la vida capitalina”.²³⁹

²³⁸ GONZÁLEZ, “La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)”, pp. 135-149.

²³⁹ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé...*, p. 140.

Posterior al nombrado Cuarteto Vissoni, se ubica en 1931 un dibujo abocetado que se publicó el 14 de febrero en el diario *Mundo al Día*. [Figura II. 2.] La imagen recrea la ejecución en vivo de un cuarteto de cuerdas en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Los intérpretes serían, según la información que acompaña la imagen, Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro Tovar. El repertorio interpretado sería el *Minuet N° 5* de Beethoven, *La Polonesa N°1* de Schubert y el *Minuet N° 9* de Mozart.



Figura II. 2. Boceto gráfico publicado por Adolfo Samper de una actuación en vivo. Diario *Mundo al Día*, 14 de febrero de 1931.²⁴⁰

Como lo reseña Perilla,²⁴¹ Alejandro Tovar hizo parte del cuarteto de cámara de la estación radial como violinista y, a pesar de ubicarlo en este dibujo de 1931, los próximos registros se sitúan trece años después en los Boletines de Programas de 1946 y 1949. En la radio, la agrupación tuvo a cargo un programa semanal de una hora de duración en el

²⁴⁰ Ibidem, p. 117.

²⁴¹ PERILLA, José. “Alex Tovar en la Radiodifusora Nacional de Colombia”. [En línea]. *Señal Memoria*. Radiodifusora Nacional. Octubre, 2014. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/alex-tobar-en-la-radiodifusora-nacional-de-colombia> [Consultado: 03-02-2022].

cual interpretaban obras del repertorio europeo. Sin embargo, se ha encontrado anunciado también un cuarteto del compositor Guillermo Uribe Holguín, descrito de manera errada en el boletín del domingo 14 de abril de 1946, como el *Cuarteto N° 73*. [Figura II. 3]. Al ser cotejado con el catálogo de obras del compositor, se presume pudo ser el *Cuarteto N° 3 Op. 63* compuesto en 1937, lo cual coincidiría con la fecha de ejecución.²⁴²

8		RADIODIFUSORA NACIONAL DE COLOMBIA		ABRIL DE 1946	
SABADO 13		DOMINGO 14		LUNES 15	
EMISION DE LA MAÑANA		EMISION DE LA MAÑANA		EMISION DE LA MAÑANA	
10	Noticias.	11	Noticias.	10	Noticias.
10.05	Concierto Matinal.	11.05	Concierto Matinal.	10.05	Concierto Matinal.
11	Revista de Programas.	12	Revista de Programas.	11	Lectura de programas.
11.05	Lecturas Femeninas, por Helena Marín de Miranda.	12.05	Música religiosa: Cantos litúrgicos de Semana Santa interpretados por los "Coros de San Gregorio", dirigidos por Pedro Moreno (solista: Luis Carlos García Gómez, barítono).	11.05	"La Educación del Niño", por Helena Marín de Miranda.
11.45	Óperas famosas célebres: <i>Lotte Lehmann: A la alondra. D'Albert. Si se pudiera. H'gger. Canciones. R. Strauss.</i>	12.30	"La Actualidad Cultural, por José Ignacio Librero.	11.45	Música de salón: Gotas de lluvia. Eiviere. Noche Maravillosa. Novello.
12	La Prensa dice.	12.45	Óperas de Debussy, interpretadas por el dúo de pianistas Jacques Frey y Mario Broggiotti.	12	La prensa dice.
12.30	Paralelos musicales: <i>Beethoven y Schubert: Allegro de la 7ª Sinfonía. Beethoven. Andante de la 4ª Sinfonía. Schubert.</i>	1	Noticias.	12.30	Obras breves para orquesta: Kammer-Orchester. Rubinstein. Adagio para orquesta. Barber. Acuarrelas. Delius. El Lago Dormido. Coates.
1	Noticias.	1.15	Concierto sinfónico bajo la dirección de Juan Barbirolli. Solista Jascha Heifetz: Sinfonía "Trágica". Schabert. Concierto en Re Mayor para violín. Tchaikowsky. Segunda Sinfonía. Sibelius	1	Noticias.
1.15	Sinfonía en Sol Menor de Kalinikoff, y "Festivo" de Sibelius.	3	Noticias.	1.15	Las más famosas obras de la música de Cámara: Divertimento para dos trompas y cuarteto de cuerdas, de Mozart.
2	Fin de la emisión.	3.05	Fin de la emisión.	2	Fin de la emisión.
EMISION DE LA TARDE		EMISION DE LA TARDE		EMISION DE LA TARDE	
5	Variedades Musicales.	5	Noticias.	5	Variedades musicales.
5.25	Historia de Todas Partes: "Crónicas de Popayán, por Cecilia Fonseca de Ildáez.	6.15	Crónica Religiosa.	5.25	"Puntos de Vista, por J. M. Baldoví.
5.55	Revista de Programas.	6.45	Corales del pequeño libro para órgano, de J. S. Bach (Power Biggs).	5.55	Lectura de programas.
6	Noticias.	7	Aires Colombianos, interpretados por el Conjunto "Los Norteños" y sus cantantes.	6	Noticias. Cotizaciones de la Bolsa y Datos Meteorológicos.
6.15	"Héroes del Conocimiento" (Repetición).	7.30	Noticias.	6.15	"Héroes del Conocimiento". (Repetición).
6.45	Balace Comercial de la Semana, por Jorge Venegas Nieto.	7.45	Informaciones Deportivas, por Luis Carlos Sánchez.	6.45	Escenas sobresalientes de la ópera: de "Sanada y Daila" de Saint-Saens.
7	Obras populares del repertorio sinfónico: Obertura de "La Gasa Lada". Respai. Danza Macabra. Saint-Saens. Suite N° 1 de Peer Gynt. Grieg.	8	Audiófonos por el cuarteto de Cámara de la Estación: Alejandro Tobar, primer violín; Pedro Julio Román, segundo violín; Gerardo Rothstein, viola, y Miguel Uribe, Violoncello. Cuarteto en Do Mayor K. V. 157. Mozart. Cuarteto N° 2 Op. 49. Shostakowitch. Cuarteto N° 73. Guillermo Uribe Holguín.	7	"Extravaganza y Capriccio" (Sección a cargo de León de Greiff).
7.30	Noticias.	9	Teatro: "Tierra Baja", de Angel Guirand. Interpretación del grupo teatral de la emisora, dirigido por Bernardo Romero Lozano.	7.15	Ercelesianas.
7.45	Comentarios, por Gerardo Valencia.	10	Música Sinfónica.	7.30	Noticias.
8	Recital de la pianista colombiana Lilia Andrade.	11	Noticias.	7.45	Comentarios, por Fernando Plata Uribe.
8.30	Otto de Greiff presenta: "Las Grandes Epocas de la Música".	11.15	Fin de la emisión.	8	Recital del tenor colombiano Luis Macía: El Incarnatus est. Antonio Caldera. Vergin, tanta amor. Franco Durante. Pieta, Signore. Alessandro Stradella. Ave Maria. César Franck. Ego Sum. Plam. Una flor en las Espinas. Zubizarreta. Sacra. Joaquín Nin.
9	Art. en Audífonos: "Los Estados Unidos". Dramatización.			8.30	"Las Movimientos Literarios", sección a cargo de Carlos Martín.
9.30	Noticias.			8.45	"Las Canciones de la Infancia", de Messergery (Igor Goris, barítono).
9.35	Obras para solistas con orquesta: Rapsodia para piano sobre un tema de Paganini. Rachmassinoff. Cuarteto para violín en Re Menor. H'rnasavsky. Concierto para violoncelo. Lalo. Música para viola y orquesta. Hindemith.			9	"El Libro y la Vida", por Osmar Díaz Díaz.
11	Noticias.			9.30	Noticias.
11.15	Fin de la emisión.			9.35	Instrucciones a "Las Grandes Epocas de la Música" (Audiófonos completa del programa del sábado anterior).

Todos los domingos, a las 7.45 de la noche, la Radiodifusora Nacional presenta una información completa sobre los eventos deportivos de la semana, información que está a cargo del conocido periodista don Luis Carlos Sánchez.

Este Boletín, que se reparte gratuitamente, es una publicación del Ministerio de Educación Nacional, Radiodifusora Nacional, transversal 17, número 25-65, Bogotá, Colombia. Director General, Fernando Charry Lara; Director de Música y Teatro, Bernardo Romero Lozano; Jefe de Redacción, Gerardo Valencia; Editor, Herán Mejía Vélez, Jefe de Locutores.

Prensas de la Biblioteca Nacional Bogotá

Figura II. 3. Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional, abril de 1946. Archivo de la BNC

²⁴² Los boletines de programas se publicaron con ciertas intermitencias. En total se ubican ciento noventa y tres números publicados entre 1942 y 1966. Las publicaciones fueron reactivadas entre 1969 y 1971 y posterior a esto la tercera época de las publicaciones se realizaron entre 1983 y 1987. De la cuarta época solo se conservan las del año 1990. Finalmente, concluyó la presencia del boletín en 1998. Los archivos se encuentran disponibles en las colecciones dentro de los especiales de la Radiodifusora. Para ampliar puede verse: <https://especiales.radionacional.co/historia/coleccion/boletines-de-programas>

Además de la práctica de cuarteto en vivo difundida por la Radiodifusora Nacional dentro de su programación, a partir de 1936 inició su actividad el Cuarteto Bogotá, pionero de este tipo de agrupaciones estables en el país. Conformado por miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, en sus primeros cinco años de presentaciones dedicó sus esfuerzos a la interpretación de obras de compositores europeos, como se analiza en el capítulo siguiente.

2.2.- El repertorio colombiano para cuarteto de cuerdas 1940-1960

En la práctica del cuarteto de cuerdas, la educación formal en Colombia ha sido la encargada de guiar el rumbo de su desarrollo musical; aun así, fue permeada también por la coyuntura que existió entre la música de origen popular y la música académica proveniente de Europa dentro del nacionalismo, en la que se reflejó una influencia tanto en los compositores como en los diferentes ámbitos de la sociedad.

El objetivo de la difusión del repertorio de compositores nacionales dentro de este tipo de ensamble instrumental fue visible desde el siglo XIX, en primera instancia por la Sociedad de Cuartetos de Madrid, colectivo en el cual, como lo reseña Aguado en su artículo “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, fueron escasas las apariciones de obras de origen español durante su primera década. Publicaciones como el *Orfeón*, la *Gaceta* y la *Revista Musical* dieron cuenta del desinterés del público hacia las obras de procedencia local señalando que, ante la programación de ese tipo de repertorio, se reducía significativamente el número de asistentes a los conciertos. Por lo tanto, la representación de los compositores españoles dentro de la programación fue limitada, con un total de siete compositores y tan solo diez obras ejecutadas durante el tiempo de actividad de la Sociedad, resultando predominante la programación de obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn durante las tres décadas de su existencia.²⁴³

²⁴³ AGUADO, Ester. “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”. *Revista del Real Conservatorio de Madrid*. N° 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 27-140.

Del mismo modo se desarrolló la Sociedad de Cuartetos de Buenos Aires (1875). Si se analizan las tablas de la programación entre 1875 y 1879 realizadas por González, se observa el predominio de obras de compositores europeos, específicamente los también interpretados por la Sociedad de Cuartetos de Madrid nombrados antes.²⁴⁴

Asimismo, durante el inicio del siglo XX en Bogotá, se manifestó también la preferencia por la interpretación de dicho repertorio, visible en los programas de concierto del Cuarteto de la Radiodifusora Nacional y el Cuarteto Bogotá en su primera etapa entre 1936 y 1940.²⁴⁵

No obstante, pese a que la práctica del cuarteto estuvo marcada por la casi exclusiva interpretación de unos pocos nombres europeos, durante el llamado nacionalismo musical de la primera mitad del siglo XX los compositores en Colombia enfrentarían procesos de transformación vinculados a nuevas búsquedas. Así, durante el transcurso de esta investigación y la recopilación de materiales, se fue advirtiendo una inclinación por la composición para este formato en un lapso de veinte años, entre 1940 y 1960, por parte de los compositores nacionales.

Se obtuvo el número de veintiséis cuartetos compuestos por trece compositores y un estimable número de programas de mano e información sobre la interpretación de este repertorio [Tabla 4]. Considerando fuentes primarias de diversa índole como: facsímiles, fotocopias e imágenes digitalizadas de los manuscritos de las obras, programas de mano y las entrevistas realizadas a algunos de los intérpretes y compositores, se abrió una variedad de posibilidades a fuentes secundarias por medio de una bibliografía que se construyó gracias al recorrido de cada uno de los compositores y que se podrá ir apreciando a lo largo del texto.

²⁴⁴ GONZÁLEZ, “La participación de las sociedades musicales...”

²⁴⁵ Véase en el capítulo 3, el apartado “3.4. El Cuarteto Bogotá (1936-1967)”.

AÑO	COMPOSITOR	OBRA
1940	Quevedo Zornoza Guillermo	Cuarteto N° 1, N° 2 y N° 3
1941	Cristancho Camargo Francisco	Cuarteto <i>Tricolor</i>
1944	Velasco Llanos Santiago	Fuga en Re menor
1945	Velasco Llanos Santiago	Cuarteto N° 1 en Do Mayor
1946	Velasco Llanos Santiago	Cuarteto N° 2 en Fa Mayor
1958	Bermúdez Silva Jesús	Cuarteto en Re Mayor
1950	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 4 Op. 86 'Al Cuarteto Bogotá'
	Biava Ramponi Pedro	Rondo para cuarteto de cuerdas <i>Reverie</i>
1951	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 5 Op. 87
1952	González Zuleta Fabio	Cuarteto de Cuerdas N° 1
1953	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 6 Op. 90
	Pineda Duque Roberto	Cuarteto N° 1
1954	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 7 Op. 93
1956	Figuroa Luís Carlos	<i>Cuarteto para instrumentos de cuerda</i>
	Gutiérrez Galindo Luís Alberto	<i>Balada</i> para cuarteto
1958	Pineda Duque Roberto	Cuarteto N° 2 <i>Dodecafónico</i>
1960	Juan María Velez Hurtado	Cuarteto en Re Mayor
	Juan María Velez Hurtado	Cuarteto Barroco <i>Euclípides el Hierofante</i>
	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 8 Op. 111
	Uribe Holguín Guillermo	Cuarteto N° 9 Op. 114
	Blas Emilio Atehortúa	Cuarteto N° 1 Op. 9 Re menor
	Biava Ramponi Pedro	Cuarteto N° 1 Sol Mayor y N° 2 Sol menor
	Pineda Duque Roberto	Cuarteto y Tenor <i>para mi Zodiaco</i>

Tabla II. 1. Obras y compositores colombianos en orden cronológico, según el año de composición

La lista de cuartetos y compositores denota diferentes orígenes, estéticas compositivas y momentos históricos en la producción musical de cada una de las obras. No se pretende en esta tesis presentar a los compositores como hilo central del repertorio escrito para cuarteto de cuerdas entre 1940 y 1960, como lo reseña Ospina críticamente en su texto “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. Una historia de la música transformada en “historia de los músicos”, como se hizo durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Colombia, no resultaría pertinente para la diversidad de las fuentes primarias conseguidas.²⁴⁶

Por tal motivo, se busca analizar la diversidad de las estéticas compositivas y la presencia de elementos nacionales, así como también la ubicación y estado de las obras

²⁴⁶ El autor hace referencia a los textos de Perdomo Escobar, Hernando Caro y Otto de Greiff. Para ampliar véase: OSPINA ROMERO, “Los estudios sobre la historia de la música...”, pp. 311-317.

para brindar información de valor y un ordenamiento por medio de tablas que puedan aportar herramientas para un posterior trabajo como proyección de la investigación. A partir de las obras recopiladas, se podrá abordar después la edición e interpretación del repertorio, que en un alto porcentaje no ha sido puesto en valor por las dificultades de localización de los materiales.

Dentro del pluralismo estético ubicado tanto en los compositores como en las obras, se propone realizar un acercamiento a las similitudes que compartieron algunos de los autores, tanto en su desarrollo musical y su estilo compositivo como en la actividad desarrollada dentro de la rama de la investigación musical. No se aspira, a su vez, a clasificar las obras y los compositores según una cronología o tipo de lenguaje musical, ya que en algunos casos –como los de Roberto Pineda Duque, Guillermo Uribe Holguín, Luis Carlos Figueroa y Jesús Bermúdez Silva–, sus producciones estuvieron marcadas por diferentes etapas y usos de diversas técnicas compositivas, que no se ven reflejadas en la totalidad de sus obras para cuarteto de cuerdas.

Dentro de la más marcada influencia del estilo europeo está el ya nombrado compositor Guillermo Uribe Holguín, quien además comparte una cercanía, en cuanto a su formación en la escuela francesa, con el compositor caleño Luis Carlos Figueroa (1923-).

2.2.1.- *Cuarteto para instrumentos de cuerda*, Luis Carlos Figueroa

Figueroa inició sus estudios en Cali, su ciudad natal, a partir de la fundación del Conservatorio (1933). Allí fue alumno del pianista, compositor y director del conservatorio Antonio María Valencia (1902-1952), quien fue considerado parte fundamental en su camino musical y modelo a seguir a lo largo de su vida. Figueroa, de manera anecdótica, recuerda cómo Valencia le habló de la vida y cultura en París, motivándolo siempre a buscar la posibilidad de continuar sus estudios allí y finalmente

expresa: “Seguí las huellas de mi maestro”.²⁴⁷ En efecto, en 1950 le fue otorgada por el Gobierno Departamental del Valle del Cauca una beca para realizar estudios en Francia. Como lo reseña Yépez en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Figueroa permaneció nueve años en dicho país donde fue alumno del Conservatorio Nacional de Música, la Escuela César Frank y la Escuela Normal de Música. A su regreso, en 1960 fue nombrado director del Conservatorio de Música “Antonio María Valencia”, asumiendo también la dirección de la Coral “Palestrina” y la dirección de la orquesta de la institución. Para 1975 se desempeñó como profesor de piano en la Universidad del Cauca, en Popayán, y para 1990 asumió nuevamente la cátedra de piano en el Conservatorio y en la Universidad del Valle.²⁴⁸

El catálogo de obras de Figueroa –quien se encuentra en los albores de su aniversario número cien– abarca alrededor de ciento treinta y ocho obras, en su mayoría para formato de cámara, en las que el compositor mezcla las tradiciones y elementos nacionales con las tendencias europeas. Cabe destacar su colección titulada *Colombianas*, que consta de diez obras, seis de ellas escritas para piano y dúos, compuestas entre 1975 y 1992. Dicha serie refleja su aprecio y gusto por la música tradicional colombiana y especialmente por los ritmos de la región andina en una etapa posterior a su formación musical.

Como se dijo, el trabajo más reciente que se ubicó sobre el compositor fue realizado por la pianista colombiana Marina González Bustamante en su tesis doctoral titulada *La obra pianística de Luis Carlos Figueroa. Una perspectiva pedagógica para su aplicación en el repertorio didáctico*. La autora sitúa la totalidad del repertorio para piano del compositor y resalta la diversidad en su lenguaje musical, que va desde la tradición decimonónica europea hasta la tendencia e inspiración de los ritmos y aires colombianos. Realiza el análisis musical y de las posibilidades pedagógicas de once de las obras del compositor, incluidas las seis pertenecientes a la serie *Colombianas*.²⁴⁹ La colección completa de las *Colombianas* es la siguiente:

²⁴⁷ RODRÍGUEZ, Luis Carlos. “Entrevista al maestro Luis Carlos Figueroa”, *Artes. La Revista*, N° 11, Vol. 6. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, enero-junio 2006, p. 58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2089319.pdf> [Consultado: 23-06-2022].

²⁴⁸ YÉPEZ, Benjamín. “Figueroa Sierra, Luis Carlos”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 5. Madrid: SGAE, 1999, p. 136.

²⁴⁹ GONZÁLEZ BUSTAMANTE, *La obra pianística de Luis Carlos Figueroa...* También puede verse otro trabajo de 2018, de MONTAÑA RODRÍGUEZ, Julián. *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en Re menor de Luis Carlos Figueroa*. Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018; y la tesis de

- N° 1 (1975) para piano, dedicada a Mary Fernández de Bolduc.
- N° 2 (1975) para violín y piano, dedicada a Isabel O’Byrne.
- N° 3 (1976) para viola y piano, dedicada a Olga Chamorro.
- N° 4 (1977) para piano, dedicada a Antonio Henao.
- N° 5 (1981) para piano, dedicada a Clara Becerra.
- N° 6 (1982) para piano, dedicada a Blanca Uribe.
- N° 7 (1983) para dos flautas y guitarra.
- N° 8 (1984) para piano, dedicada a Lola Donskoy de Vaisman.
- N° 10 (1992) para piano, dedicada a Orfa Cruz.

El compositor cuenta con tan solo una obra escrita para cuarteto de cuerdas titulada *Cuarteto para instrumentos de cuerda* en Do Mayor, en la que es posible relacionar su estilo compositivo influido por el impresionismo francés, que comparte con Guillermo Uribe Holguín. El cuarteto de Figueroa fue escrito en 1956, período que corresponde a sus estudios en París, y estrenado ese mismo año en la *Accademia Musicale Chigiana* (Italia). Lo interpretaron Salvatore Accardo y Lina Pettinelli (violines), David Schickele (viola) y Paolo Salvi (violonchelo). Posteriormente, fue repetido en la Escuela Normal de París.

Escrito en cuatro movimientos –*allegro moderato, scherzo, lento y animado*–, el primero de ellos proyecta en el primer violín un material lírico que se mezcla con los demás instrumentos por medio de una forma sonata [Figura II. 4]. El *scherzo* del segundo movimiento se desarrolla a partir de un breve motivo que se fortalece y crea diferentes texturas por medio del contrapunto. El tercero tiene un carácter lírico que termina en un pesante e inesperado triple piano.²⁵⁰ El animado final se caracteriza por una variedad de contrastes rítmicos y dinámicos por medio del uso recurrente del *pizzicato* como recurso rítmico tanto en el uso de escalas como de acordes. Son frecuentes las octavas entre dos de los instrumentos, el uso de acordes, arpeggios y el trémolo, así como también puentes cromáticos que dan paso a los temas melódicos.

maestría ya mencionada en el estado de la cuestión: ROLDÁN SÁNCHEZ, *Luis Carlos Figueroa (1923): parcours d’un compositeur...*

²⁵⁰ Programa de mano del concierto *Retratos de un compositor, la música de Luis Carlos Figueroa*, que se realizó el 31 de octubre de 2018 en la Sala de Conciertos de la BLAA.

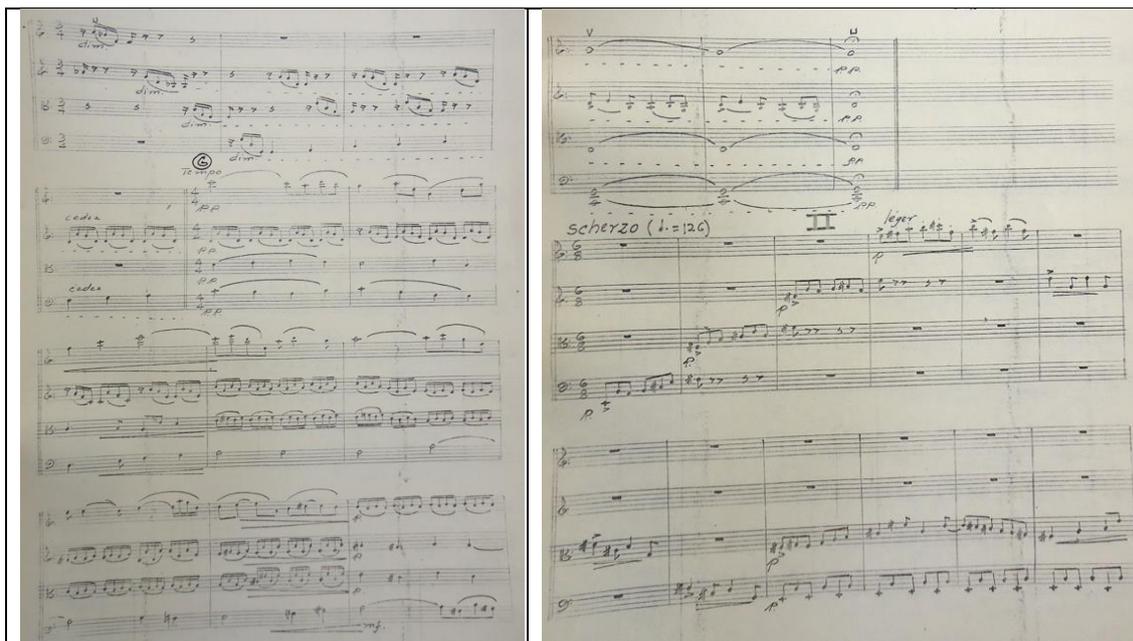


Figura II. 4. Fragmentos de los movimientos primero y tercero, según el manuscrito del cuarteto para instrumentos de cuerda de Luis Carlos Figueroa. CDM-BN

A pesar de haber permanecido alrededor de cuarenta años sin rastro de interpretación, el cuarteto de Figueroa muestra un resurgimiento a partir del siglo XXI, posiblemente gracias a la actividad que realizó el grupo *Interdís*, que reactivó la carrera y obra musical del compositor por medio de la grabación de un documental.²⁵¹ Se tienen, entonces además de tres conciertos públicos documentados, dos trabajos discográficos que incluyen la obra interpretada por el cuarteto Q-Arte. En noviembre de 2020 se realizó el lanzamiento de manera virtual del disco *Retratos de un compositor: Luis Carlos Figueroa*, como parte del programa del Banco de la República, titulado *Colombia se compone* [Figura II. 5]. Este trabajo discográfico, grabado en la Sala de Conciertos de la BLAA, incluye las siguientes obras: para violín y piano, *Colombianas N° 2, marcha y melodía*, y *Sonata en Re Mayor*; para flauta y guitarra, *Suite para guitarra sola*;

²⁵¹ En 2003, el grupo *Interdís* de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, rindió un homenaje a Figueroa con un documental de su vida y obra titulado *Tres colores del tiempo*. El documental refleja el proceso desde el inicio de la grabación en 2001. Durante estos años se produjo un cambio positivo en el compositor quien había pasado los últimos nueve años aislado de la vida musical. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v1sQw962xHQ> [Consultado: 23-06-2022].

Barcarola, Reminiscencias y Danza; para soprano y piano, *Chanson d'automne, Negrita y Alba*; finalmente, el *Cuarteto para instrumentos de cuerda en Do Mayor*.²⁵²



Figura II. 5. Carátula del trabajo discográfico e intérpretes de las obras grabadas. Tomadas del lanzamiento realizado el 24 de noviembre de 2020. BLAA

Es esta la grabación más reciente de la obra interpretada por el Cuarteto Q-Arte conformado por Juan Carlos Higueta y Liz Ángela García (violines), Sandra Arango (viola) y Diego García (violonchelo).²⁵³ Para 2018, previo a la grabación del disco, Q-Arte interpretó el cuarteto en un concierto homenaje en el marco de la serie *Retratos de un compositor*, realizado en la sala de conciertos de la BLAA, como se ha mencionado. Este espacio viene desarrollándose desde 1998 y ha tenido como invitados veinte compositores colombianos con el fin de retratar y difundir su legado de las obras escritas para agrupaciones de cámara. Sin embargo, la primera grabación registrada del Cuarteto de Figueroa se realizó para el sello discográfico *Toccata Classics* bajo la interpretación de Q-Arte. Además, en el mismo álbum figura la *Suite para orquesta*, a cargo de la Sinfónica del Conservatorio Nacional de Colombia bajo la dirección de Guerassim Voronkov.

²⁵² La serie discográfica *Colombia se compone* tiene como objetivo hacer una retrospectiva de la vida y obra de varios compositores colombianos. Información disponible en el canal de la Sala de Conciertos de la BLAA: <https://www.banrepcultural.org/bogota/actividad/retratos-de-un-compositor-luis-carlos-figueroa> [Consultado: 23-06-2022].

²⁵³ Juan Carlos Higueta fue integrante de Q-Arte entre 2010-2018. Actualmente se desempeña como primer violín de la agrupación Santiago Medina. Para ampliar esta información puede verse en el presente trabajo el Capítulo 4, en su apartado “Q-Arte”.

Para ese mismo año 2018, *Interdís* realizó un video en el que se presentó como telón de fondo la grabación de un concierto en vivo de la interpretación de la obra de Figueroa por parte del *Cuarteto 5*, conformado por profesores e integrantes de las universidades y orquestas profesionales de Medellín –Williams Naranjo y Wilfer Vanegas (violín); José Luis Camisón (viola) y Juan Pablo Valencia (violonchelo)–. En el video, *Interdís* narra diferentes aspectos de la vida y trayectoria musical del compositor.²⁵⁴ Diferentes fragmentos de esta interpretación están presentes en el ya nombrado documental *Tres colores del tiempo* (2013), por lo tanto, no es posible tener claridad de la fecha de la grabación original de dicho concierto. Pese a ello, se sitúa nuevamente una interpretación pública de la obra por parte del *Cuarteto 5*, en el marco del VIII Festival Internacional de Música de Cámara Colombiana realizado en octubre de 2010 en la ciudad de Medellín.

Además de la similitud en el lenguaje impresionista que comparten Figueroa y Holguín en su cuarteto, Figueroa puede relacionarse a su vez con el compositor Santiago Velasco Llanos, también oriundo de la ciudad de Cali. Ambos iniciaron sus estudios bajo la tutela de Antonio María Valencia en el Conservatorio de la ciudad –cabe recordar que Valencia fue un destacado pianista y compositor con un interés particular en la composición de piezas basadas en ritmos nacionales para música de cámara, voces y piano–. Esta primera influencia podría estar reflejada en sus producciones compositivas. Tanto Figueroa como Velasco cuentan con un amplio número de obras inspiradas en ritmos colombianos escritas para piano, cámara, coro y orquesta. Fue posible reconocer otro punto de convergencia entre los compositores en Cali, su ciudad de origen, al haber tenido a cargo la dirección del Conservatorio de manera consecutiva. Velasco Llanos fue nombrado en 1956 y Figueroa, tras su regreso al país, recibió el cargo en 1960, posición que ocupó hasta 1975.²⁵⁵ Se realiza a continuación un acercamiento a su producción.

²⁵⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=D0-yPf0nJbQ> [Consultado: 23-06-2022].

²⁵⁵ YÉPEZ. “Figueroa Sierra, Luis Carlos”, p. 136. YÉPEZ, Benjamín / RODRÍGUEZ, Luis Carlos. “2. Velasco Llanos, Santiago”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol.10. Madrid: SGAE, 2002, p. 792.

2.2.2.- Cuartetos N°1, N°2 y Fuga doble, Santiago Velasco Llanos

Santiago Velasco Llanos (1915-1996) se ubica dentro de los compositores considerados nacionalistas. Su producción refleja un eclecticismo compositivo que abarca obras como *Danza indígena* (1941) y *Ritmos andinos de Colombia* (1979) para orquesta sinfónica, *Cánones enigmáticos descifrados de La Ofrenda Musical de Juan Sebastián Bach* (1945), *Habanera trágica politonal* (1958) y *Misa a Santa María de los Ángeles* (1961). También realizó más de quince himnos, que van desde el *Himno del Valle del Cauca* (1961) y el *Himno de Santiago de Cali* (1980), hasta otros dedicados a diversos municipios, universidades e instituciones.²⁵⁶

Después de culminar sus estudios musicales y ejercer su profesión como docente y compositor en su ciudad natal, como lo reseñan Yépez y Rodríguez, para 1941 el compositor viajó a Santiago de Chile becado por el gobierno de Colombia. Allí estudió composición, contrapunto y orquestación en el Conservatorio Nacional de la Facultad de Bellas Artes, en la Universidad de Chile, institución en la que permaneció hasta 1947.²⁵⁷ Su estadía en Chile enmarca el período en que Velasco Llanos compuso sus cuartetos de cuerdas. Las tres obras, comprendidas dentro del marco temporal de la presente investigación son: *Cuarteto N°1* Do Mayor, *Cuarteto N°2* Fa Mayor y *Fuga doble* en Do Mayor.

Antes de dar paso a la información de las obras aquí mencionadas cabe señalar la disparidad encontrada en las fechas, tonalidades y en las obras en general del compositor. Referente a los cuartetos, en las diferentes fuentes se mostró una dicotomía entre el número del cuarteto en Fa Mayor, establecido en algunas fuentes como el N° 1 y en otras como el N° 2. En la edición de la obra realizada en 1980 por el mismo compositor en la ciudad de Cali no se especifica el número del cuarteto y en esta misma edición manuscrita, Velasco decide adherir, como parte final del cuarteto, la *Fuga doble en Do Mayor*.²⁵⁸

²⁵⁶ Puede verse más información en la red cultural del Banco de la República de Colombia. Disponible en: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Santiago_Velasco_Llanos [Consultado: 21-06-2022].

²⁵⁷ YÉPEZ y RODRÍGUEZ. “Velasco Llano, Santiago”, pp.790-793.

²⁵⁸ La *Fuga doble en Do Mayor* fue escrita en 1958. Sin embargo, el DMEH la ubica en 1944, mismo año asignado a la *Fuga en Re menor* escrita para orquesta de cuerdas. No obstante, dos fuentes –el grupo de investigación *Interdís* y la biografía que se ubica en el Banco de la República– datan la *Fuga doble en Do mayor* en 1958 y la *Fuga en Re menor* en 1945.

Después de cotejar las fuentes, se pudo evidenciar que el número del *Cuarteto en Fa Mayor* es el N° 2 y se infiere que el error surge por causa de una equivocación en la única presentación pública de la obra registrada, en la que se colocó el número errado en el programa de mano. Como consecuencia, este error también se presenta en la grabación de dicho concierto, registro sonoro que se encuentra en los archivos de la Radiodifusora Nacional en el programa número siete de la serie *Compositores latinoamericanos*, del 19 de enero de 1995.

El *Cuarteto N°1* en Do Mayor está escrito en tres movimientos: *Adagio-Allegro*, *Andante* y *Scherzo*. Se estrenó el 5 de diciembre de 1946 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile por el Cuarteto Wang, de Santiago. No se tiene claridad sobre el año exacto de la composición de la obra. Fuentes como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* ubican el *Cuarteto N°1* en Do Mayor en 1945,²⁵⁹ mientras la BLAA lo sitúa en 1944.²⁶⁰ Por lo tanto, se considera pertinente seguir mencionando los dos años. No fue posible ubicar los manuscritos de la obra, registros sonoros ni programas de manos de presentaciones públicas.

El *Cuarteto N° 2* escrito en Fa Mayor fue compuesto en 1946 y consta de tres partes: *Allegro energico*, *Adagio* y *Scherzo* [Figura II. 6]. La obra fue estrenada en septiembre de 1950 por el Cuarteto Bogotá en las Galerías Centrales del Arte de Bogotá.²⁶¹

²⁵⁹ YÉPEZ y RODRÍGUEZ. “Velasco Llano, Santiago...”

²⁶⁰ Puede verse: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Santiago_Velasco_Llanos [Consultado: 24-07-2022].

²⁶¹ Información tomada del documental realizado por el grupo *Interdís* titulado *Santiago Velasco Llanos. Fuga para órgano*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mHH2xP3ZsYs> [Consultado: 25-06-2022].

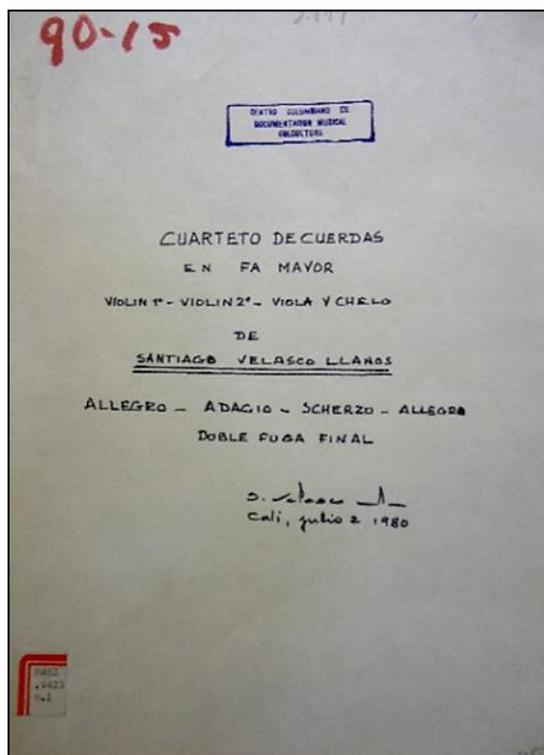


Figura II. 6. Velasco Llanos, facsímil fotográfico del *Cuarteto N° 2*. Manuscrito ubicado en el CDM-BN

Se ubica una interpretación pública de la obra por parte del Cuarteto Bogotá el 15 de mayo de 1968 en la Sala de Conciertos de la BLAA. La agrupación estaba integrada por Gustavo Kolbe y Alfredo Hernández (violines); Gabriel Hernández (viola) y Bannie Mangold (violonchelo).²⁶² Sobre la obra, como lo cita el grupo *Interdís*, Otto de Greiff escribió:

“Sólida estructura neoclásica, sin audacias de hoy, lo que la hace accesible y fácil, de grata audición por su equilibrada escritura musical. Velasco Llanos resume en uno los habituales tercero y cuarto movimientos, en un scherzo cuyo ritmo nervioso e impulsivo recuerda el Trío Op.8 de Brahms”.²⁶³

El lenguaje compositivo de Velasco en esta etapa refleja su influencia académica y la utilización de elementos característicos de compositores europeos. Es así como se

²⁶² Programa de mano disponible en el archivo OPUS de la sala de conciertos de la BLAA.

²⁶³ Citado por el grupo *Interdís* en el documental titulado *Santiago Velasco Llanos. Fuga para órgano*, antes mencionado. Otto de Greiff fue un destacado musicólogo, periodista y académico quien además fundó la Radiodifusora Nacional.

encuentra una particularidad en el tercer movimiento del *Cuarteto N° 2*, en el que el compositor utiliza de manera casi textual un fragmento melódico procedente del *Scherzo* del segundo movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven. La similitud se sugiere tanto al ser escuchado, como en la manera en que el compositor realizó la escritura [Figuras II. 7 y 8].

26. Scherzo 3er MOVIMIENTO

VI. *f* *mf*

VII. *f* *mf*

Va. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

10

20

Figura II. 7. Velasco Llanos, facsímil fotográfico del 3º mov, *Cuarteto N° 2*. Manuscrito en CDM-BN



Figura II. 8. Beethoven, fragmento del *Scherzo* de la Novena Sinfonía

La *Doble fuga* en Do Mayor, escrita en 1958, fue editada por el compositor en 1980, como ya se mencionó, y agregada como parte final del *Cuarteto N°2* en Fa Mayor. No se encuentran registros sonoros ni interpretaciones de la obra.

Dentro de esta relación pedagógica establecida entre algunos de los compositores, a partir de los veintiséis cuartetos aquí señalados, es posible situar a Jesús Bermúdez Silva en relación con Guillermo Uribe Holguín, ya que fue su alumno en la Academia Nacional de Música en la primera etapa de su formación y su colega, durante su adultez, cuando trabajaron de cerca en la Fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Los compositores compartieron un lenguaje consistente con influencias de estilo europeo. En el caso de Bermúdez Silva, esto se puede reconocer en su única composición para cuarteto de cuerdas que corresponde a una época cercana cronológicamente a su formación en Europa.

Hasta este punto, los cuatro compositores ya nombrados –Figuerola, Velasco Llano, Uribe Holguín y Bermúdez Silva– compartieron la posibilidad de continuar su formación musical en el exterior y, como resultado de ello, el recurso a estructuras y estilos compositivos procedentes de la tradición europea reflejados en sus obras para cuarteto de cuerdas. Sin embargo, cabe anotar que Bermúdez Silva será el compositor encargado de unir dos orillas aquí proyectadas puesto que, arrancando con un estilo compositivo decimonónico, a partir de la segunda mitad del siglo XX incorporó otras corrientes

compositivas como el atonalismo, el dodecafonismo, y a todo ello sumó el interés por el estudio y la investigación de elementos folclóricos de la nación.

2.2.3.- Cuarteto en Re Mayor, Jesús Bermúdez Silva

Jesús Bermúdez Silva (1883-1969) inició sus estudios en la Academia Nacional de Música, institución en la que fue alumno del ya nombrado Uribe Holguín y de Luis Guillermo Figueroa. En la Academia, para 1910, fue nombrado profesor de violín, armonía y solfeo. También estuvo a cargo de la fila de los segundos violines de la orquesta de la institución, agrupación que más tarde se convirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional.²⁶⁴ En 1929, Bermúdez Silva viajó a Europa con el fin de realizar estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Conrado del Campo, quien era reconocido como compositor, violinista y director de la Orquesta de la Radio Nacional de España. Sería esta misma orquesta la encargada del estreno de sus primeras obras sinfónicas: la primera de ellas, *Cuento de hadas* –en 1930–; luego, el poema sinfónico *Torbellino* –en 1933–.

La segunda obra –inspirada en la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera– fue muy bien recibida por la crítica y años después, en 1942, grabada por la Orquesta de la BBC de Londres.²⁶⁵ A su regreso a Colombia, en 1935, Bermúdez Silva se vinculó nuevamente al Conservatorio Nacional de Música, se desempeñó también como profesor de la escuela de varones de Tunja y en varios institutos culturales del departamento de Boyacá.²⁶⁶

Escrito en 1947, el *Cuarteto en Re Mayor* es su único cuarteto de cuerdas. La obra está compuesta por cuatro movimientos: *Introducción-Grave-Allegretto*, *Andante*, *Scherzo-Allegretto*, *Final-Allegro Moderato*. Se desconoce la ubicación de los manuscritos. El estilo compositivo de Bermúdez Silva, en su momento fue contrastante

²⁶⁴ Para ampliar, puede verse en el tercer capítulo, el apartado 3.1.1. “La Orquesta Sinfónica Nacional”.

²⁶⁵ *La vorágine* es una novela publicada en 1924. Considerada un clásico de la literatura, narra y denuncia la violencia y explotación vivida por la selva amazónica como consecuencia de la explotación del caucho entre finales del siglo XIX y principios del XX.

²⁶⁶ BARREIRO ORTIZ, Carlos y YÉPEZ, Benjamín. “Bermúdez Silva. 1. Jesús”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, pp. 395-396.

con la ola de impresionismo que se venía replicando en Colombia. Su estilo se identificó más con el wagneriano, dada su recepción en la escuela española de la que él hizo parte. Los elementos nacionales estuvieron presentes desde el comienzo de sus composiciones. Sin embargo, como lo reseña Susana Friedmann, a diferencia del grueso de sus obras, en el cuarteto se observa un estilo formal y un lenguaje postromántico que eluden cualquier intención nacionalista.²⁶⁷

En relación con la documentación, fue posible ubicar un programa de mano perteneciente al recital que tuvo lugar en la sala de conciertos de la BLAA el 11 de octubre de 1967 por parte del Cuarteto Bogotá, en el marco de la octava jornada de música de cámara [Figura II. 9].

Se localizaron tres registros sonoros de la obra que pertenecen todos al archivo SM-RN. El primero de los audios no presenta fecha, pero fue posible inferir por la conformación del Cuarteto Bogotá la posibilidad de que haya sido realizado durante el año 1981 y posteriormente digitalizado e incluido en el archivo en 2017. El segundo corresponde al programa *Compositores Latinoamericanos* N° 14, dentro de las llamadas Series de Autor, programa de la emisora HJCK de la Radiodifusora Nacional, transmitido el 2 de febrero de 1995.²⁶⁸ La grabación la realizó nuevamente el Cuarteto Bogotá conformado por Gustavo Kolbe y Ruth Lamprea (violines); Gabriel Hernández (viola) y Bonnie Mangold (violonchelo). En cuanto al tercer registro, no presenta fecha y fue digitalizado y catalogado en 2017 dentro de la serie Cultura y Sociedad de la Radiodifusora Nacional. La agrupación a cargo de la interpretación estuvo conformada por Martín Romero y William Carrillo (violines); Ruth Elena Baracaldo (viola) y Jacqueline Romero (violonchelo).

²⁶⁷ FRIEDMANN, “Jesús Bermúdez Silva...”

²⁶⁸ MURIEL, Inés. *Compositores Latinoamericanos programa N°14*. Series de autor. Emisora HJCK Radiodifusora Nacional. Bogotá. 1995. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=52196&query_desc=kw%2Cwrd1%3A%20jesus%20bermudez%20silva%20cuarteto#html5media [Consultado: 24-06-2022].

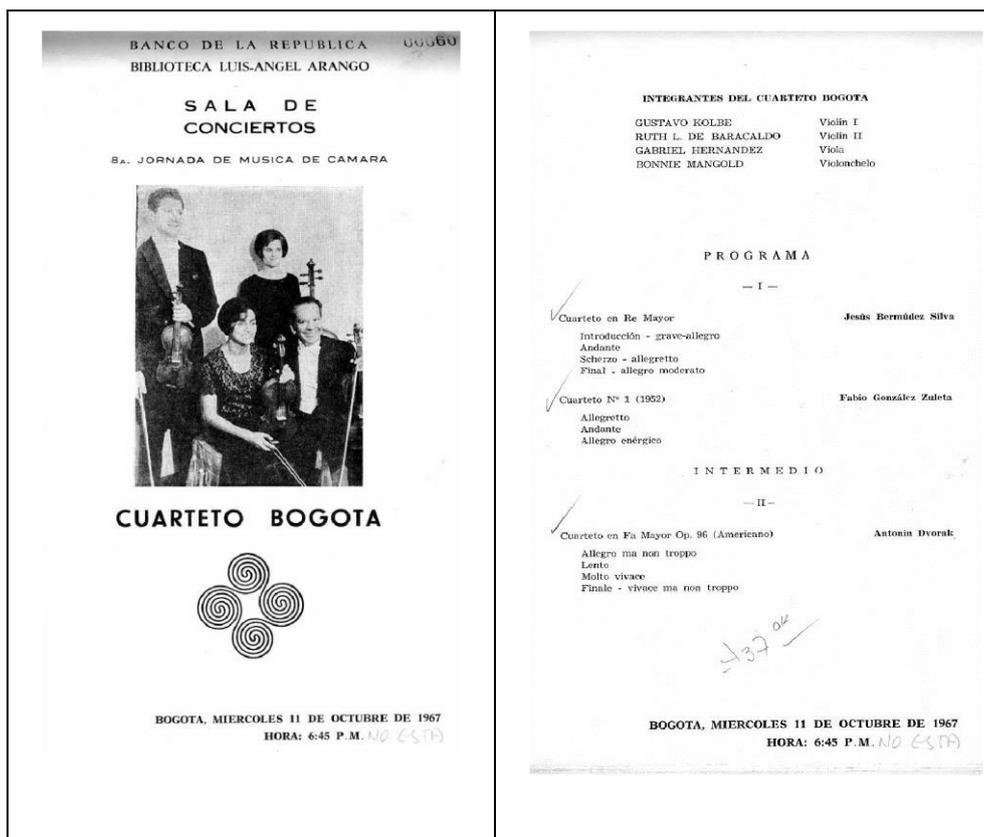


Figura II. 9. Programa de mano perteneciente al archivo Opus de la sala de conciertos de la BLAA

Bermúdez Silva tuvo un especial interés hacia el final de su vida por la investigación de la música colombiana. Por ello, se propone relacionarlo con Fabio González Zuleta y Blas Emilio Atehortúa, pues los tres compositores produjeron cuartetos de cuerdas abordados en esta tesis. Asimismo, como se verá a continuación compartieron una estrecha actividad en la investigación musical y particularmente en la creación y desarrollo del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, CEDEFIM.

Como director del Conservatorio Nacional, Fabio González Zuleta decidió materializar la iniciativa de fundar un centro adscrito al Conservatorio Nacional de Música con fines específicos de abordar la investigación, el análisis y la compilación del folclore musical y de la música popular en Colombia. El CEDEFIM inició sus labores en 1959 bajo la dirección de Andrés Pardo Tovar. Se redactaron los estatutos [Figura II. 10], las consideraciones previas, la proyección de las labores y se nombró un consejo consultivo que contó con la presencia del director del conservatorio, los compositores

Jesús Bermúdez Silva y Jesús Pinzón Urrea, el antropólogo Luis Duque Gómez y, de manera esporádica, Blas Emilio Atehortúa.²⁶⁹

Susana Friedmann, en su libro titulado *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*, expone la labor realizada por el compositor dentro del CEDEFIM, quien habría sido contratado por el director de esa institución en calidad de secretario y miembro del equipo de investigación. Desde esta posición, colaboró con la transcripción de grabaciones realizadas en el Pacífico y con el estudio de la chirimía de Girardota Antioquia, trabajos realizados por Pardo Tovar.²⁷⁰

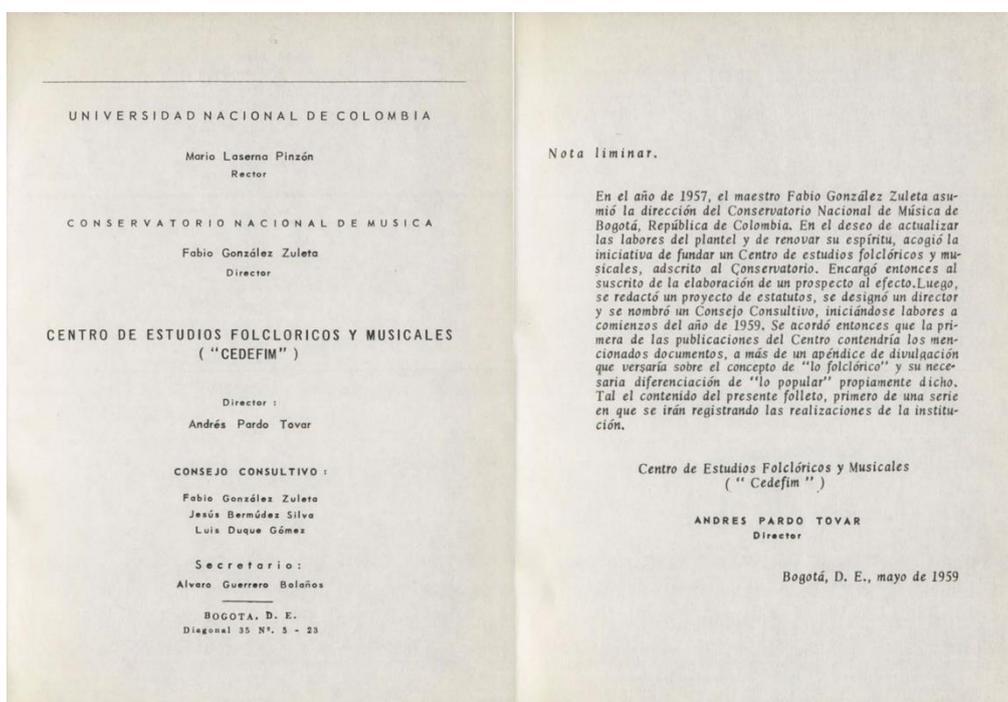


Figura II. 10. Páginas pertenecientes a los estatutos del CEDEFIM. Documento perteneciente a la Biblioteca del Banco de la República

En 1962, el boletín de la Radiodifusora Nacional publicó un artículo de Bermúdez Silva titulado "La posible ascendencia vasca de nuestra música popular". Dentro de sus aportes, también se encuentra una monografía escrita en compañía del director del

²⁶⁹ Las normativas originales reposan en la colección de los archivos del Banco de la República y se encuentran disponibles en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3774> [Consultado: 24-06-2022].

²⁷⁰ FRIEDMANN, *Blas Emilio Atehortúa. Tallando...*, p. 24.

CEDEFIM, Andrés Pardo Tovar, quien realizó el trabajo titulado “La guitarrería popular en Chiquinquirá” [Figura II. 11]. Este estudio plantea y relaciona las interacciones del pueblo, en este caso Chiquinquirá, con los orígenes y características de la fabricación artesanal de los instrumentos típicos de cuerda en Colombia como el tiple, la bandola, el requinto y la guitarra. La monografía fue publicada por el centro de estudios en 1963. Dicha publicación cuenta, además del texto, con un apéndice de sesenta hojas con fotografías documentales en las que se muestran las etapas de la investigación.²⁷¹

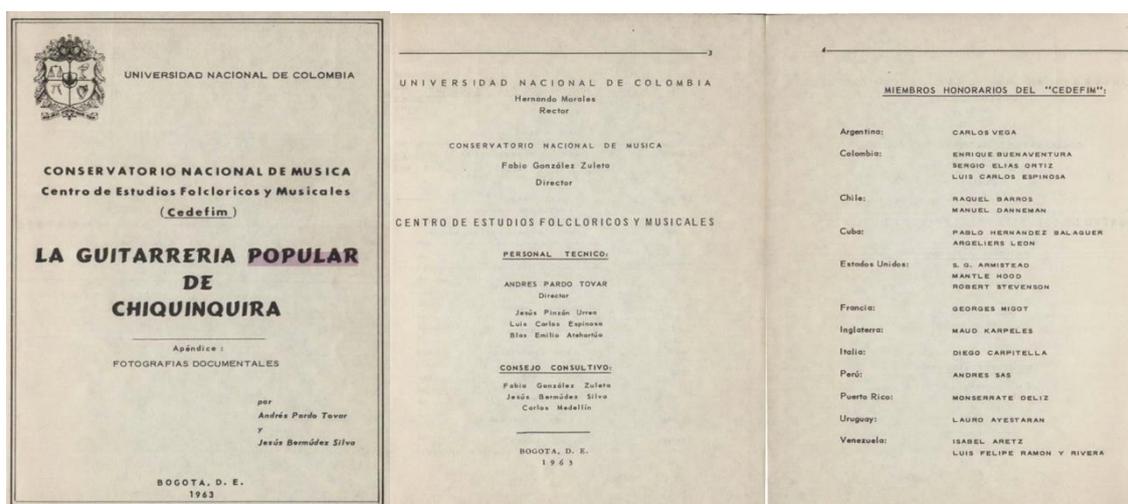


Figura II. 11. Documento original “La guitarrería popular en Chiquinquirá”. Perteneciente a la Biblioteca del Banco de la República

2.2.4.- Cuartetos N°1 y N°2, Fabio González Zuleta

Fabio González Zuleta (1920-2011) nació en Bogotá. Como él mismo lo expresó, su primer contacto con la música fue por medio de su madre, quien había realizado estudios en el Conservatorio de la Universidad Nacional. “Yo me la pasaba mucho tiempo sentado junto al piano oyéndola tocar; creo que ahí se despertó ya mi afición definitiva por la música y mi deseo de ser ese mi camino”.²⁷² A muy temprana edad, su familia se trasladó

²⁷¹ El documento original se encuentra en la biblioteca del Banco de la República. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3802> [Consultado: 24-06-2022].

²⁷² Tomado de la serie “Huellas” de la Universidad Nacional de Colombia, con el compositor Fabio González Zuleta, grabado en 1995. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UOA5nflLbOk> [Consultado: 23-06-2022].

temporalmente a Los Ángeles, California y fue allí en el conservatorio, donde tuvo su primer encuentro formal con la música. A su regreso a Colombia en 1932, como lo reseña Ana María Romano, González ingresó al Conservatorio Nacional. Si bien su principal interés fue la composición, la carrera como tal no existía; por lo tanto, emprendió la carrera de organista. Un año antes de recibir su grado como intérprete (1943) fue invitado por Guillermo Uribe Holguín –quien era director del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica Nacional–, para dictar las cátedras de solfeo y teoría y a partir de ese momento, se dedicó definitivamente a la docencia musical y la composición.²⁷³

El estilo compositivo de Fabio González Zuleta no puede definirse en un solo momento ni en un estilo específico de composición, como él mismo lo menciona:

“He sido de mentalidad ecléctica; o sea que, para cada obra me he puesto diferente traje. Me he colocado desde diferentes ángulos –llamémoslos también espirituales y estéticos– y he tratado de darle a cada obra un valor por sí misma sin tratar de copiar de las obras anteriores”.²⁷⁴

Su estilo compositivo tuvo influencias por parte de compositores como J. S. Bach, lo que se refleja en sus composiciones con el frecuente uso del coral como elemento infaltable de la estética en su lenguaje musical. Dentro de su producción musical tiene períodos de cambios importantes en su estilo compositivo. Sus inicios fueron estilísticamente de herencia europea. Posterior a esto, se orientó hacia el nacionalismo escribiendo obras en las que mezclan estas dos corrientes compositivas –como en los cuartetos de cuerda y las nueve sinfonías– dentro de las que cabe destacar la *Sinfonía N°1 “La Catedral de Sal”*, la *Sinfonía N° 4 “Del Café”* y la *Suite Orquestal “Amazonia”*.

Finalmente, González Zuleta se interesa por nuevas tendencias musicales contemporáneas como el atonalismo, el serialismo y la música electroacústica. Es así como en 1965 compone *Ensayo electrónico*,²⁷⁵ obra catalogada como la primera en su

²⁷³ Semblanza biográfica incluida por Ana María Romano en el programa de mano del concierto homenaje al compositor Fabio González Zuleta, en el Teatro Colón de Bogotá, el 21 de noviembre de 2005. Documento perteneciente al CDM-BN.

²⁷⁴ Serie Compositores Colombianos, *Fabio González Zuleta N°5*. BLAA. Archivo fonográfico-sala de conciertos. Bogotá, Banco de la República, 1988, p. 6.

²⁷⁵ Para ampliar sobre el *Ensayo electrónico* de González Zuleta, puede verse el artículo escrito por Teresa Macías en 1965 para la revista de ASOSCOL, Asociación de Simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de

género en Colombia; fue incluida en el disco “Treinta y tres años de Música Electroacústica Colombiana”, en 1998.

Su catálogo de obras incluye tres cuartetos, escritos en 1952 el primero, en 1962 el segundo y en 1973 el tercero. El *Cuarteto N° 1* consta de cuatro movimientos: *Allegretto*, *Andante*, *Adagio*, *Allegro energico*. No fue posible ubicar los manuscritos dentro de las fuentes consultadas ni tampoco en las colecciones personales de los intérpretes entrevistados de los cuartetos Arcos, Manolov y Q-Arte. Egberto Bermúdez describe el estilo compositivo de la obra de la siguiente manera:

“[...] el neobarroco y el neorromántico; el primer movimiento se basa en el desarrollo de una estructura rítmica y está elaborado con un lenguaje armónico romántico. La influencia de los movimientos lentos del barroco está presente en el segundo y tercer movimientos del cuarteto. El segundo movimiento presenta un esquema ternario (ABA) y en el tercero los trémolos y acordes evocan el dramatismo de los movimientos lentos centrales de los *concerti grossi*. El último movimiento es formalmente una fuga sobre un motivo que podría considerarse atonal. La superposición de estilos de esta obra es muy característica de las orientaciones estéticas de su autor”.²⁷⁶

La primera interpretación de la obra, reseñada por Romano como el estreno, se realizó el 11 de octubre de 1967 en la sala de conciertos de la BLAA por parte del Cuarteto Bogotá, conformado para esta fecha por Gustavo Kolbe y Ruth Lamprea (violín); Gabriel Hernández (viola) y Bonnie Mangold (violonchelo) [Figura II. 12]. La segunda presentación pública de la obra fue el 28 de agosto de 1968 en la misma sala, nuevamente con el Cuarteto Bogotá. Para esta ocasión estuvo conformado de la siguiente manera: Gustavo Kolbe y Alfredo Hernández (violín); Gabriel Hernández (viola) y Bonnie Mangold (violonchelo).²⁷⁷

Colombia. Allí, por medio de una entrevista es posible leer el pensamiento compositivo y la producción de la obra en palabras del compositor. El ejemplar de la revista pertenece a la Biblioteca Nacional. MACIAS, Teresa. “Alrededor de un *Ensayo electrónico*”. *Revista de ASOSCOL*, abril de 1965, pp. 19-22.

²⁷⁶ Serie Compositores Colombianos, *Fabio González Zuleta N°5*. BLAA. Archivo fonográfico-sala de conciertos. Bogotá, Banco de la República, 1988, p. 8.

²⁷⁷ Los programas de mano de los conciertos mencionados pertenecen al archivo *Opus* de la BLAA.

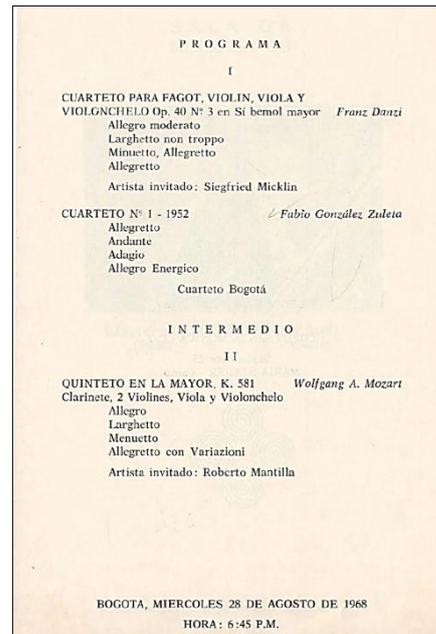


Figura II. 12. Programas de mano de los conciertos del Cuarteto Bogotá en los que se interpretó el Cuarteto N°1 de González Zuleta. CDM-BN

La grabación de este último concierto se ubica en el archivo fonográfico de la sala de conciertos de la BLAA y fue incluida dentro de la Serie Compositores Colombianos en el disco N°5 dedicado a González Zuleta. Esta publicación se realizó como parte de la celebración de los veintidós años del Banco de la República. Allí fueron escogidas obras de cámara de cinco compositores: Fabio González Zuleta, Blas Emilio Atehortúa, Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia y Roberto Pineda Duque.

El *Cuarteto N° 2* fue escrito en 1962. Sin embargo, a pesar de sobrepasar en dos años el límite cronológico de esta investigación (1940-1960), se determina incluir en esta parte del trabajo la obra, por ser la única con esta cercanía al marco de tiempo considerado dentro del grueso de las obras localizadas y por la relevancia del trabajo que se ha realizado desde la edición, interpretación y grabación del cuarteto.

La obra consta de cuatro movimientos: *Vivo, Allegro, Moderato* y *Allegro energico*. Los manuscritos [Figura II. 13] fueron transcritos a partir del material entregado al CDM-

BN por parte de Ana María Romano,²⁷⁸ quien fue la encargada de dicho trabajo por medio de la Biblioteca Nacional de Colombia y del Ministerio de Cultura en 2005.²⁷⁹

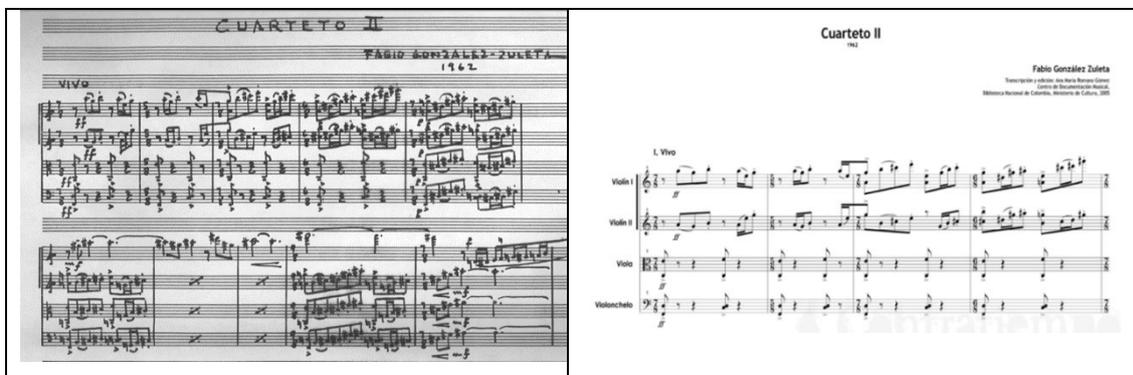


Figura II. 13. Primera hoja del manuscrito y de la edición del *Cuarteto N°2*, de González Zuleta. CDM-BN

La composición está escrita en un permanente cambio en cuanto a los aspectos rítmicos e interválicos. Presenta recurrentes variantes en la métrica, melodías con aspectos cromáticos por medio de la técnica de aumentación y disminución y cambios de octavas en las melodías que acentúan los cambios de registro. El compositor usa elementos de contraste en los golpes de arco, como el uso de *col legno*, *pizzicato*, *portato*, *staccato* y trémolo [Figura II. 14].

²⁷⁸ Compositora y artista sonora colombiana, Romano desarrolla la música de una manera interdisciplinar por medio de la *performance* con la danza y el video, en los que utiliza medios acústicos y electrónicos a través de la improvisación y la experimentación.

²⁷⁹ La edición fue realizada en el programa de edición musical Finale. También existen archivos en formato *mus* de la partitura general y partes disponibles en el CDM-BN. La partitura de la obra se puede consultar en ROMANO, Ana María. “Tres momentos en la creación musical colombiana: Julio Quevedo Arvelo, Fabio González Zuleta y Luis Torres Zuleta”. [En línea]. *Revista A Contratiempo*, N°13, mayo de 2009 Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-13/partituras/fgz%20cuarteto%20gral.pdf> [Consultado: 22-06-2022].

Figura II. 14. González Zuleta, segundo movimiento *Allegro*, del *Cuarteto N° 2*. Cambios en la métrica, *pizzicati* y toque *col legno*. CDM-BN

Los recursos acusan la recepción de Bach en el uso del contrapunto y en el diálogo entre dos instrumentos y de uno contra tres. También se evidencia el conocimiento de compositores como Béla Bartók y Olivier Messiaen en el uso de la aumentación y disminución rítmica, así como también la superposición de ritmos de longitud desigual y el empleo de amalgamas. En la obra convergen dos culturas musicales: elementos tradicionales de la música centroeuropea y elementos del bambuco y el pasillo, que dejan ver el rastro del nacionalismo del que hizo parte González Zuleta.

Aunque no se encuentran registros del estreno de esta obra, es probable que se haya realizado en las jornadas de conciertos organizados por la Radiodifusora Nacional de Colombia en el mismo año de su composición (1962) por parte la agrupación conformada por Frank Preuss y Giovanni Gorgni (violín); Ernesto Díaz (viola) y Ludwig Matzenauer (violonchelo).²⁸⁰ El 7 de noviembre de 2003, en la sala de conciertos BLAA, fue interpretado en el concierto homenaje dedicado al compositor “Fabio González Zuleta”

²⁸⁰ Archivo sonoro disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=62748&query_desc=kw%2Cwrd1%3A%20Fabio%20Gonzalez%20Zuleta%20cuarteto#html5media [Consultado: 22-06-2022].

por César Castro y Gina Álvarez (violín), Olialín Olarte (viola) y Laura Ospina (violonchelo) [Figura II. 15].²⁸¹

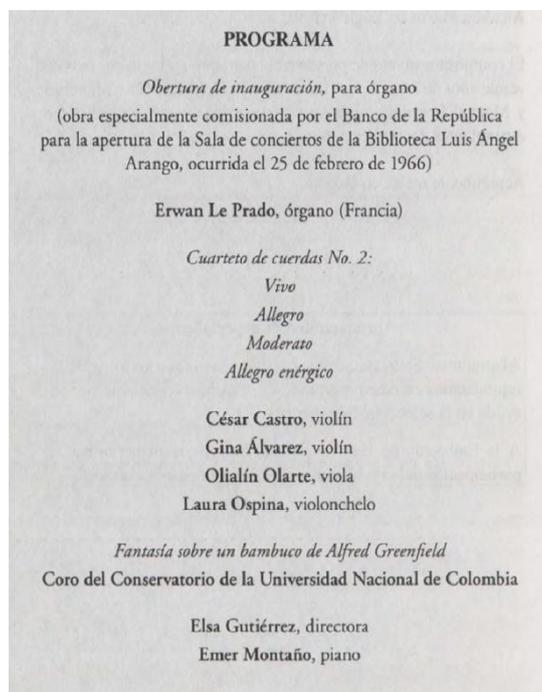


Figura II. 15. Programa de mano del 7 de noviembre de 2003. Sala de conciertos BLAA

Se ubicaron dos registros de la obra. El primero tuvo lugar el 21 de febrero de 2012 y fue el resultado de la grabación del concierto que se realizó en el auditorio de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá. Dicho registro sonoro se encuentra disponible en el CDM-BN. La interpretación estuvo a cargo del cuarteto Q-Arte integrado por Juan Carlos Higueta y Liz Ángela García (violín); Sandra Arango (viola) y Diego García (violonchelo).²⁸² La segunda, corresponde al disco *Legados. Música de cámara*, de 2017 [Figura II. 16]. El disco constituye el resultado de una investigación de la violista Liz Ángela García,²⁸³ quien exploró la música compuesta por profesores vinculados al conservatorio perteneciente a la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, a lo

²⁸¹ Programa de mano ubicado en el archivo *Opus* de la sala de conciertos BLAA. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/161/rec/4> [Consultado: 22-06-2022].

²⁸² A partir de diciembre de 2020 se encuentra disponible al público la grabación realizada por Q-arte. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=GZK0Q8JaySE> [Consultado: 22-06-2022].

²⁸³ Liz Ángela García es integrante desde su comienzo y hasta la actualidad del cuarteto Q-Arte y se desempeña como profesora de violín en el conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia. La investigación fue apoyada por la vicedecanatura de investigación y el disco fue grabado en el auditorio León de Greiff de la institución.

largo de los cien años de existencia de dicha institución.²⁸⁴ La obra fue interpretada para esta grabación por el cuarteto Q-Arte, quien para ese momento mantenía la misma conformación nombrada anteriormente.

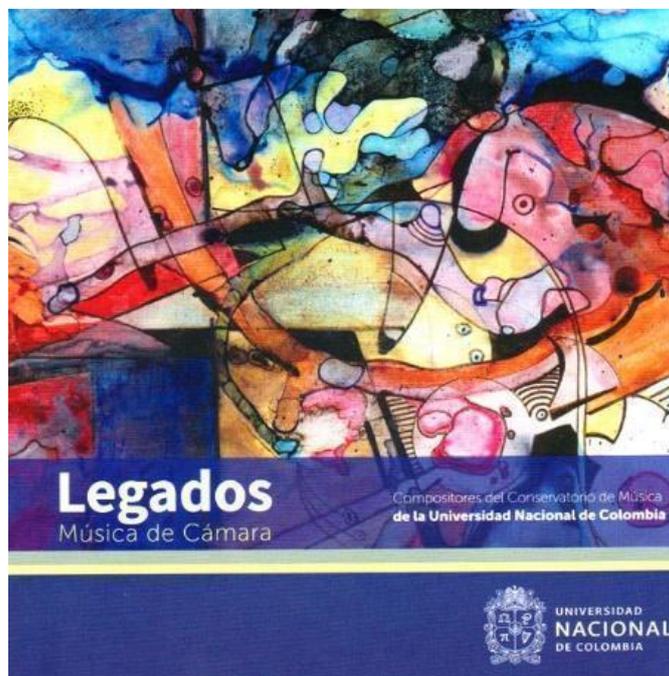


Figura II. 16. Carátula del disco *Legados*. Imagen perteneciente al Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia

Fue entonces el CEDEFIM el punto de convergencia de tres de los compositores incluidos en esta investigación. Bermúdez Silva y González Zuleta, quienes compartieron el gusto por la realización de trabajos de campo con fines investigativos –y, además, junto a Blas Emilio Atehortúa, la investigación musical–, tuvieron una gran disposición para aportar y generar un cambio en la educación musical en Colombia. González Zuleta, desde temprana edad, advirtió el vacío que había en esta área profesional del sistema en Colombia. En sus palabras:

“[...] Cuando yo era niño y en el Conservatorio no existía composición musical como carrera, sino que simplemente [...] producía más que todo pianistas, cantantes, instrumentistas, violinistas, pero no compositores, [...] era un lugar llamémoslo de paso,

²⁸⁴ Además del *Cuarteto N° 2* de González Zuleta, el disco incluye *Canción del viento*, de Blas Emilio Atehortúa; *Trío Op. 115* para violín, violonchelo y piano, de Guillermo Uribe Holguín; *Topografía de un paisaje imaginario II* para cuarteto de cuerdas, de Harold Vázquez Castañeda; y *Seis piezas para flauta, viola y arpa*, de Pedro Alejandro Sarmiento Rodríguez.

donde entraban cantidades de gente y salían cantidades de gente. Y yo decía: ‘esa gente que estudió durante varios años, incluso bastantes años, salen a nada, hay que darle una orientación a ese factor humano que está ahí latente’. Y entonces fue ahí cuando se me ocurrió que creáramos una pedagogía musical especializada, en la que no se pierdan, sino que salen a enseñar; lo que es realmente el porvenir, enseñar la música. Yo veía que el principio básico era educativo: formar profesores de música para que fueran hasta el último rincón del país pudiendo enseñar música”.²⁸⁵

Es así como años después, dentro de la dirección del Conservatorio, como lo reseña Romano, González Zuleta gestionó y logró la estructuración de planes curriculares para la carrera de composición, pedagogía musical y el programa infantil. En el mismo sentido, continuó su gestión educativa como Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional (1967-1971), también como asesor del Instituto Colombiano de Cultura y de la Orquesta Sinfónica de Colombia para, finalmente, en la década de 1970, dedicarse al Instituto Superior de Educación (en la actualidad Universidad de la Sabana), en el que desempeñó cargos como miembro del consejo directivo, rector y profesor.²⁸⁶

2.2.5.- Cuarteto N° 1 Op. 7 a la “Universidad Nacional”, Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa (1943-2020) exhibe también una amplia trayectoria en el área educativa. Dentro de su labor docente, tuvo la posibilidad de enseñar en reconocidas instituciones como la Universidad Pedagógica de Colombia, el Conservatorio Nacional del Cauca y la Universidad de Antioquia. Dirigió el Conservatorio Nacional de Bogotá – donde también impartió la cátedra de composición–, el Conservatorio del Tolima y el Instituto Universitario de Estudios Musicales IUDEM en Caracas, entre otras instituciones.²⁸⁷ Atehortúa, originario del departamento de Antioquia, inició sus estudios en el Conservatorio del Instituto de Bellas Artes de Medellín. Posterior a esto, se radicó en Bogotá, en donde ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en 1959. Fue después de obtener su grado allí, cuando obtuvo una beca para estudiar en el

²⁸⁵ Tomado de la serie “Huellas”, fuente antes mencionada.

²⁸⁶ Biografía incluida por Ana María Romano en el programa de mano del concierto homenaje al compositor Fabio González Zuleta, en el Teatro Colón de Bogotá, el 21 de noviembre de 2005. Documento perteneciente a la Biblioteca Nacional de Colombia.

²⁸⁷ FRIEDMANN, *Blas Emilio Atehortúa...*, p. 115.

Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales –CLAEM– del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, entre 1963 y 1964. Dirigido principalmente por Alberto Ginastera, este período marcó el comienzo de su carrera internacional y de su desarrollo compositivo.

Atehortúa puede considerarse, si se siguen las ideas de Robert Stevenson en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, un compositor funcional,²⁸⁸ aunque se autodenominara sincrético, expresionista y neoclásico. En su abultada producción musical, conformada por varios cientos de producciones, abarcó a lo largo de su vida una diversidad de estilos que van desde su gusto por las obras infantiles, como su única ópera en tres actos para niños –*Un sueño de Liliana Op.39* (1969)–, pasando por su colección de las Bromas a los maestros del pasado,²⁸⁹ como él mismo las denominó. Ejemplos de estas creaciones son el *Divertimento a la manera de Mozart Op.63*, 1970 y sus *Pastiche para cuerdas Op.56* en el estilo Mozart N°1 y en el estilo de Haydn N°2 (1974); obras que contrastan con la intensidad del *Cuarteto de cuerdas N°5 Op.198* (1998) y el *Concertante Antifonal Op. 182*. En esta última obra, el compositor quiso explorar las diferentes dimensiones de la orquesta, proponiéndola para cinco grupos instrumentales ubicados en diversos lugares de la sala.²⁹⁰

Su producción para cuarteto de cuerdas consta de seis obras bajo este nombre y la composición titulada *Cinco ofrendas* para cuarteto de cuerdas, ordenadas cronológicamente como se observa en la siguiente tabla:

²⁸⁸ STEVENSON, Robert. “Atehortúa Amaya, Blas Emilio”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 837.

²⁸⁹ Conferencia “La música de cámara de Blas Emilio Atehortúa”, ofrecida por el mismo compositor. Realizada en el marco de un ciclo de conferencias referidas a su obra musical. Sala de conciertos de la BLAA. Bogotá, 2015. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KwiHen2MAbc> [Consultado: 18-06-2022].

²⁹⁰ Ibidem.

Cuarteto N°1 Op. 7 a la “Universidad Nacional”	1960
Cuarteto N°2 Op. 11 al “Cuarteto Bogotá”	1961
Cuarteto N°3 Op. 68 <i>Siete Poemas de Carranza</i> para Cuarteto de cuerdas	1977
Cuarteto N°4 Op. 87	1979
<i>Cinco ofrendas para cuarteto de cuerdas</i> Op.131 a la “Universidad del Tolima”	1984
Cuarteto N°5 Op. 198	1998
Cuarteto N°6 Op. 250	2016

Tabla II. 2. Blas Emilio Atehortúa: sus siete obras para cuarteto de cuerdas

Los dos primeros cuartetos pertenecen a su etapa temprana de formación en Colombia, antes de adelantar sus estudios con el compositor Alberto Ginastera en Buenos Aires. Esto se puede inferir tanto por la fecha de composición como por el número del catálogo de las obras. Como lo reseña Liz García (violinista del cuarteto Q-Arte), el *Cuarteto N° 1* fue dedicado a la Universidad Nacional. Esta obra fue grabada por la agrupación para un trabajo discográfico en edición que incluirá los *Cuartetos N° 1, N° 4, N° 5 y N° 6*, de Atehortúa. De acuerdo con el musicólogo Julián Montaña –quien ha venido realizando un trabajo de edición crítica de los tres últimos cuartetos de cuerda del compositor en compañía de García–, el *Cuarteto N° 2* fue dedicado al Cuarteto Bogotá.²⁹¹

De estos dos primeros cuartetos fue posible ubicar dos grabaciones pertenecientes al archivo SM-RN en la sección Cultura y Sociedad por parte del Cuarteto Bogotá bajo la siguiente conformación: Luis Biava y Jaime Guillén (violines); Ernesto Díaz (viola) y Ludwig Matzenauer (violonchelo). Los dos registros sonoros fueron digitalizados y catalogados en octubre de 2016.²⁹² Por la conformación, es posible ubicar dicha grabación dentro de los tres años finales de la etapa que se denomina “Reaparición y florecimiento”

²⁹¹ Para ampliar puede verse EscapArte: Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa emitido el 4 de septiembre 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1M5f_AJzvLQ [Consultado: 02-02-2022].

²⁹² Archivos de audio disponibles en el catálogo de la Radiodifusora Nacional. Disponible en: <https://catalogo.senalmemoria.co> [Consultado: 02-03-2022]

(1949-1965), como se verá más adelante.²⁹³ Sin embargo, no se tiene conocimiento exacto de la fecha de estas grabaciones del Cuarteto Bogotá.

Es importante mencionar que del *Cuarteto N° 3 Op. 68*, titulado *Siete poemas de Carranza* para cuarteto de cuerdas, se ubicó un programa de mano [Figura II. 17] perteneciente a la Sala de Concierto de la BLAA, donde también reposa una grabación de dicho concierto que se llevó a cabo el 29 de noviembre de 1983 por el Cuarteto Las Artes. Integraron este ensamble los violinistas Andrzej Kurkowsky (Polonia) y Santos Pérez (Colombia); la violista Katherine Jelson (USA) y la violonchelista Teresa Cardoza (USA).



Figura II. 17. Programa del Cuarteto Las Artes, 29 de noviembre de 1983. Archivo Opus, BLAA

El programa de mano presenta el cuarteto con el Op. 67. Sin embargo, dentro del catálogo de las obras del compositor dicho número es asignado a la obra *Siete poemas de Eduardo Carranza para piano Op. 67* (1977). Compuestas de manera consecutiva y en el mismo año, es probable que la obra fuera adaptada por Atehortúa para un nuevo

²⁹³ Véase del Capítulo 3, el apartado 3.4. "El Cuarteto Bogotá (1936-1967)".

formato, ya que como lo expone Montaña, el concierto se realizó en el marco del Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana.²⁹⁴

Siete movimientos cortos conforman la obra. Única actividad localizada del Cuarteto Las Artes, aquel concierto de 1983 contó con la voz de María Mercedes Carranza (hija del poeta), quien leyó cada uno de los siete poemas antes de la interpretación de cada movimiento.²⁹⁵ A partir de 2012 y hasta su fallecimiento en 2020, Atehortúa tuvo una estrecha relación personal y musical con Q-Arte. El compositor dedicó obras y acompañó a la agrupación de cerca en numerosas ocasiones, a pesar de sus problemas de salud. Q-Arte también ha tenido un destacado papel en la interpretación, difusión y edición de su música de cámara.²⁹⁶

Retomando, Fabio González Zuleta, Jesús Bermúdez Silva y Blas Emilio Atehortúa compartieron en la labor desempeñada en el CEDEFIM el común interés por la investigación musical. Aun así, dichos nombres pueden vincularse a su vez, con el compositor antioqueño Roberto Pineda Duque, quien estuvo en constante búsqueda de otros lenguajes y técnicas compositivas. Así como González Zuleta fue reconocido por su exploración en el campo de la música electroacústica, Pineda Duque lo fue por el dodecafonismo, técnica que se ve reflejada en sus obras orquestales y de cámara como el *Grupo de variaciones y dos fugas* (1963), para orquesta de cuerdas y vientos (sobre un tema de veintidós compases basado en una serie dodecafónica), la *Suite N° 1 “Dodecafónica”*, para violín y piano (1957) y el *Cuarteto de cuerdas N° 2 “Dodecafónico”* (1958).²⁹⁷

²⁹⁴ Este evento reunió a ciento cincuenta intelectuales. Sin embargo, cinco de las personas que iban al encuentro fallecieron en el accidente aéreo del avión de Avianca en Madrid camino al encuentro. Para ampliar, véase: https://elpais.com/diario/1983/12/04/cultura/439340405_850215.html [Consultado: 02-02-2022].

²⁹⁵ “Música para cuarteto de cuerdas”, de Blas Emilio Atehortúa; programa emitido el 4 de septiembre de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1M5f_AJzvLQ [Consultado: 02-02-2022].

²⁹⁶ Puede verse en el capítulo 4 el apartado 4.3.3. “Atehortúa y Q-Arte, un vínculo profundo”.

²⁹⁷ El catálogo completo de las obras de Pinedo Duque puede verse en el repositorio de la Universidad EAFIT de Medellín. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/22061/Biograf%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado: 02-02-2022].

2.2.6.- *Cuarteto N° 1, Cuarteto N° 2 Dodecafónico y Para mi zodiaco, Roberto Pineda Duque*

La formación musical de Roberto Pineda Duque (1910-1977) inició en la ciudad de Medellín en la escuela de música del Instituto de Bellas Artes. En aquellos años, entre 1936 y 1941, se vinculó como director de coro y organista de la iglesia de San José. Allí compuso una misa de réquiem para cuatro voces iguales y fue a partir de ese momento y a lo largo de su vida que produjo alrededor de cincuenta obras de carácter religioso, entre ellas, misas de réquiem, eucarísticas, breves, festivas y salmos.²⁹⁸

En 1942, ingresó al Conservatorio de Cali. Como Luis Carlos Figueroa y Santiago Velasco Llanos, Pineda Duque también estudió con Antonio María Valencia y posterior a esto se estableció en la ciudad de Bogotá, donde ingresó al Conservatorio Nacional de Música y realizó estudios de dirección de banda y orquestación con José Rozo Contreras y composición con Carlo Joachino. Este maestro sería quien introduciría a Pineda Duque en las técnicas representativas del siglo XX como la atonalidad, la politonalidad y el dodecafonismo, tendencias que marcaron un cambio importante en su estilo compositivo. Su formación en el exterior fue en la ciudad de Nueva York (1959) con el apoyo del Conservatorio Nacional; allí adelantó estudios de composición con Vincent Persichetti en la *Juilliard School of Music*. Cuatro meses más tarde regresó al conservatorio a dictar las cátedras de solfeo, teoría musical y órgano. También en la Universidad Pedagógica Nacional sede Bogotá fue profesor de gramática musical, armonía e historia de la música. Dentro de su carrera compositiva, Pineda Duque tuvo dos momentos bien marcados: su obra inicialmente fue compuesta en un lenguaje tonal y a partir de 1954 exploró el lenguaje atonal y dodecafónico. Dentro de su catálogo se encuentran alrededor de ciento ochenta títulos, que abarcan una ópera, obras sacras, vocales, sinfónicas, música de cámara y para instrumentos solistas. Luis Carlos Rodríguez describe su producción musical de la siguiente manera:

“La creación musical de Pineda Duque es un legado íntimamente personal, vigoroso y recio; austero e introspectivo; ambicioso y rico en posibilidades. Culto y profundamente religioso, la obra más intensa del compositor antioqueño posee una fuerte motivación y

²⁹⁸ Ibidem.

contenido humanísticos. Como se anotó, exploró todos los géneros excepto la música para cine lo que denota un increíble interés en la búsqueda vehemente de su propia ubicación estética y un trabajo incansable por conquistar una técnica plenamente actualizada”.²⁹⁹

Dentro de su catálogo se ubican cuatro cuartetos de cuerdas, tres de ellos en el marco delimitado para el presente trabajo: el N° 1, de 1953; el segundo, *Dodecafónico*, de 1958; y el tercero *Para mi zodiaco*, que incluye una voz de tenor, de 1960. Se considera pertinente anotar la presencia del *Cuarteto N° 5* escrito en 1972; podría inferirse que esta obra posiblemente marca la cantidad de sus cuartetos para un total de cinco; sin embargo, no fue posible ubicar los cuartetos N° 3 y N° 4 en las fuentes abordadas.

Escrito en 1953, el *Cuarteto N° 1* pertenece a las obras en las que Pineda Duque comienza a marcar un cambio en su estética musical. Como lo reseña Barreiro, fue este período en el que se encontraba estudiando con Carlo Joachino, quien compartió con él las tendencias, técnicas y procesos sonoros practicados para esa época en Europa como el dodecafonismo y el serialismo. En este cuarteto el compositor aún no abandona por completo el estilo neoclásico, pero sí introduce estéticas afines de compositores como Paul Hindemith y del colombiano Fabio González Zuleta.³⁰⁰

Aunque la situación de los manuscritos de la obra es esquiva, se localizó un registro sonoro del *Adagio* y el *Presto* realizado en vivo por el Cuarteto Arcos para el programa Concierto Colombiano en 1977, para la Radiodifusora Nacional.³⁰¹ Arcos interpretó el cuarteto en tres ocasiones, todas durante 1977: la primera fue para la grabación antes mencionada, el segundo concierto lo realizó el 28 de abril en la sala Víctor Mallarino del Teatro Colón de Bogotá y el tercero el 19 de abril en la Sala Tairona del Centro Colombo Americano [Figura II. 18].

²⁹⁹ RODRÍGUEZ. *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*, p. 26.

³⁰⁰ BARREIRO ORTIZ, Carlos. “La música de Roberto Pineda Duque: de la modernidad en la polifonía”. [En línea]. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 48, N° 85, pp. 130-133. [En línea]. Disponible en: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/652 [Consultado: 05-03-2020].

³⁰¹ Esta grabación reposa en los archivos de SM-RN. Concierto colombiano. Cuarteto Arcos, Bogotá, Radio Difusora Nacional, 1977. Disponible en: <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=121250#html5media> [Consultado: 02-02-2022].

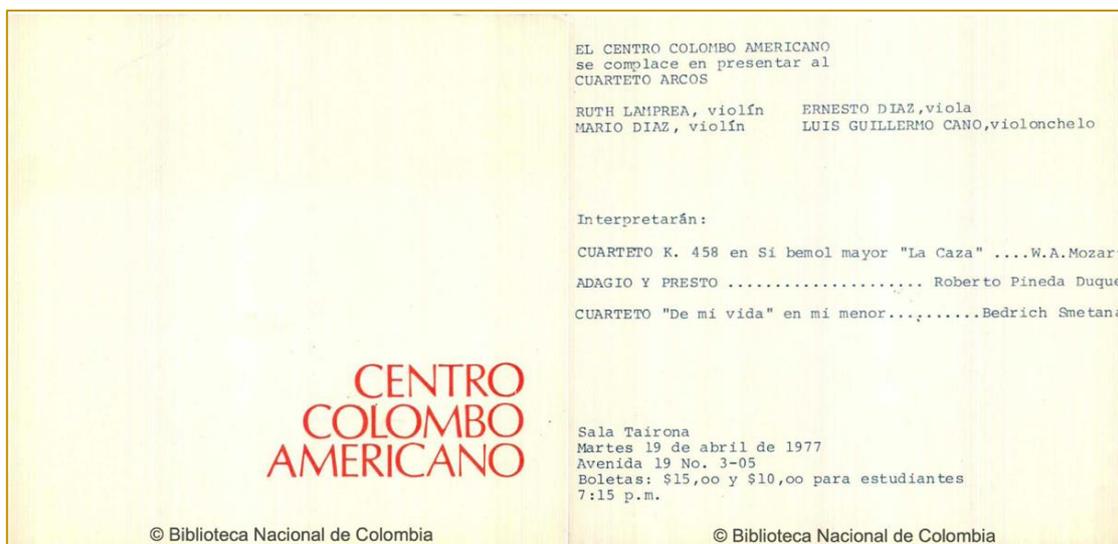


Figura II. 18. Programa de mano del Cuarteto Arcos, con obra de Pineda Duque, 19 de abril de 1977. CDM-BN

El *Cuarteto N° 2 Dodecafónico* fue escrito en 1958. Es el único cuarteto dentro de la presente investigación escrito bajo esta técnica compositiva. Consta de tres movimientos: *Allegro Risoluto*, *Andante Cantabile* y *Allegro Spiritoso*. Los manuscritos de la obra se encuentran en la Sala Patrimonial de la Biblioteca de la Universidad EAFIT de Medellín [Figura II. 19].

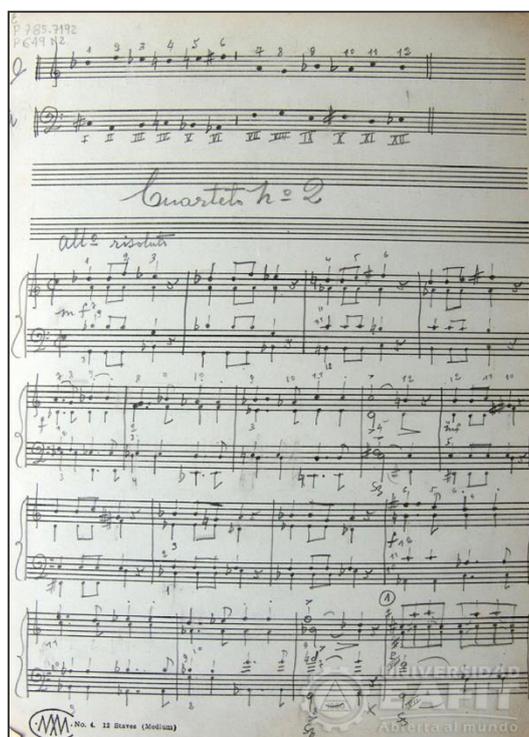


Figura II. 19. Pineda Duque, MS del Cuarteto N 2. Inicio. Archivo Música EAFIT

De este título se conoce una interpretación pública en el marco del VIII Festival Internacional de Música de Cámara Colombiana,³⁰² realizado en octubre de 2010 en el que se conmemoró el natalicio del compositor Roberto Pineda Duque en la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín [Figura II. 20]. La obra fue presentada por el Cuarteto 5, conformado por Williams Naranjo y Wilfer Vanegas (violines); José Luis Camisón (viola) y Juan Pablo Valencia (violonchelo).

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín



PROGRAMA

ROBERTO PINEDA DUQUE
Cuarteto N°2 DODECAFÓNICO

1. Allegro Risoluto
2. Andante Cantabile
3. Allegro Spiritoso

ADOLFO MEJÍA
Bachianas (*)

ROBERTO PINEDA DUQUE
Canto Místico (*)

INTERMEDIO

LUIS CARLOS FIGUEROA
Quatour pour Instruments à Cordes

1. Allegro Moderato
2. Scherzo
3. Lent
4. Animé

ADOLFO MEJÍA
Acuarelas Colombianas (*)

1. Bambuco
2. Negrito
3. Pasillo
4. Torbellino
5. Cumbia

* Quinteto de cuerdas



CUARTETO 5



Está conformado por 2 violines, viola y violonchelo, como estructura central. Son sus integrantes Williams Naranjo, profesor de la Maestría en Violín y coordinador del Área de Cuerdas del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, y concertino de la Orquesta Sinfónica de la misma Universidad; Wilfer Vanegas, violinista egresado de la Universidad de Antioquia, estudiante de la Maestría en Violín de la Universidad Eafit y miembro de la

12

Figura II. 20. Programa de mano del VIII Festival Internacional Música de Cámara Colombiana 2010. Universidad Nacional de Colombia sede Medellín

Se tomó la decisión de incluir en el presente trabajo *Para mi zodiaco*, obra escrita para cuarteto de cuerdas y tenor. A pesar de contar con una voz masculina, se puede reconocer cierta claridad del compositor en querer concebir la obra como un cuarteto de cuerdas y no como un quinteto. Esta obra es novedosa no solo por la suma de una voz a la agrupación, sino también por la variedad sonora utilizada en ella y el libre tratamiento serial que se detecta en la partitura. *Para mi zodiaco* está basada en el poema de Georges

³⁰² Este festival ha tenido diez versiones entre 2001 y 2012. Se han interpretado obras de cámara de Guillermo Uribe Holguín, Luis Carlos Figueroa, Roberto Pineda Duque, Blas Emilio Atehortúa y Santiago Velasco Llanos, compositores abordados en el presente trabajo. Los programas de los festivales se encuentran disponibles en: <https://ciencias.medellin.unal.edu.co/gruposdeinvestigacion/interdis/festival-de-musica.html> [Consultado: 23-06-2022].

Migot con el mismo nombre y traducido por Andrés Pardo Tovar. El texto se basa en el simbolismo de los doce signos zodiacales. El compositor logra no solo una musicalización del texto sino también una transposición sonora de las imágenes. La obra comienza con un preludio que presenta el material temático que precede cada uno de los signos: Aguador, Peces, Carnero, Toro, Gemelos, Cangrejo, León, Virgen, Balanza, Escorpión, Sagitario y Capricornio.

Fue posible encontrar solo un registro sonoro realizado para la Radiodifusora Nacional por parte del Cuarteto Bogotá y el tenor Luis Mesías. El cuarteto estaba para ese entonces conformado por Luis Biava y Jaime Guillén (violines), Ernesto Díaz (viola) y Luis Matzenauer (violonchelo). Esta grabación fue transmitida en el programa N° 167, *Acerca de la Música*, bajo la presentación de Carlos Barreiro.³⁰³

Cuatro de los compositores con producción para cuarteto de cuerdas entre 1940 y 1960 tuvieron una estrecha cercanía profesional con el pianista y compositor Antonio María Valencia durante la fundación y labor dentro del Conservatorio en la ciudad de Cali. Como se nombraron anteriormente, Luis Carlos Figueroa, Santiago Velasco Llanos y Roberto Pineda Duque transcurrieron parte de su formación al lado de Valencia. Y, de esta manera, se suma a la lista desde el campo interpretativo Luis Alberto Gutiérrez Galindo (1897- 1970), quien para 1932 colaboró con Valencia en la instauración del Conservatorio de Cali, lugar en el que impartió la cátedra de violonchelo hasta 1933. Es importante nombrar la escasa información que se tiene de la carrera de Gutiérrez, quien fue oriundo del pequeño municipio de Anapoima perteneciente al departamento de Cundinamarca y a quien se llegó por medio de dos fuentes primarias obrantes en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional. La primera de ellas es un manuscrito para cuarteto de cuerdas titulado *Balada para cuarteto* y la segunda, un programa de mano perteneciente al concierto realizado por el Cuarteto Arcos el 14 de diciembre de 1976 en el Teatro Colón de Bogotá.

³⁰³ El archivo fue digitalizado en 2015 y se encuentra disponible en la fonoteca del archivo SM-RN. “Acerca de la Música”, programa N°167, Bogotá, SM-RN, 2015. Disponible en: <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=54273#html5media> [Consultado: 02-02-2022].

2.2.7.- *Balada para cuarteto y Cuarteto N° 1*, Luis Alberto Gutiérrez Galindo

Gutiérrez Galindo empezó sus estudios de piano en su lugar de origen, con el organista Luis Esguerra Salamanca; posteriormente, se desplazó a la ciudad de Bogotá para continuar en el Conservatorio Nacional, despuntando allí su carrera interpretativa y sus estudios de armonía, contrapunto y composición con Guillermo Uribe Holguín. Durante su estancia, se desempeñó como chelista de la orquesta sinfónica de la institución por cuatro años (1920 y 1924) y durante los siguientes ocho años trasladó su labor al lado de Valencia en el Conservatorio en el Valle del Cauca. A partir de su retiro en la ciudad de Cali, se alejó de la música para trabajar en los Ferrocarriles Nacionales hasta recibir su jubilación en 1953.

Sus composiciones alcanzan los doce títulos y se dividen en dos momentos: sus obras de juventud –*Romanza* para violonchelo y piano, *Gavota* para violín y piano, *Fuga* para violín, viola y violonchelo, *Poema Sinfónico* para orquesta y *Sonatina* para piano–; y sus obras de madurez –*Preludio y Obertura* para orquesta sinfónica; *Dos Lieder* para soprano y piano, *Bagatela* y *Estudio* para piano, *Balada para cuarteto* y *Cuarteto N° 1*–.³⁰⁴ A pesar de no tener una numerosa producción, Gutiérrez Galindo contribuyó con dos composiciones al formato del cuarteto de cuerdas: la *Balada para cuarteto*, de 1956 y el *Cuarteto N° 1*.

El *Cuarteto N° 1* fue escrito en tres movimientos: *Allegro*, *Adagio Cantabile molto espressivo* y *Allegro animato*. No fue posible determinar el año de composición ni el manuscrito de la obra. Aun así, se sabe que fue interpretada en 1976 por el Cuarteto Arcos conformado por Ruth Lamprea y Mario Díaz (violines); Ernesto Díaz (viola) y Luis Guillermo Cano (violonchelo).³⁰⁵

La *Balada para cuarteto* data de 1956, como lo reseña el compositor en la última hoja del manuscrito:

³⁰⁴ Programa de mano del concierto del Cuarteto Arcos el 14 de diciembre de 1976 en el Teatro Colón de Bogotá. Disponible en el CDM-BN.

³⁰⁵ Esta conformación y actividad del Cuarteto Arcos, se ubica dentro de la primera generación de la agrupación (1975-1999) propuesta por la autora. Puede verse en el Capítulo 3 el apartado 3.5. “El Cuarteto Arcos (1972-2020)”.

“Terminé esta balada el 5 de enero de 1956 y fue estrenada por el Cuarteto Bogotá en la Televisora Nacional el 1º de febrero de 1961, bajo el seudónimo de Gaspar del Campo. Posteriormente la programó la Radiodifusora Nacional”.³⁰⁶

La adopción de un seudónimo por Gutiérrez pudo posiblemente dificultar un mayor registro y ordenamiento de sus obras. El manuscrito de la *Balada para cuarteto* contiene, además de la anotación del compositor, dos recortes de periódico adheridos al final [Figura II. 21]. Por el primero, se señala la programación del mes de enero de 1962 de la Radiotelevisora Nacional y el lanzamiento por parte del Cuarteto Bogotá; el segundo corresponde a una crítica musical escrita por Otto De Greiff en el periódico *El Tiempo*, en enero de 1964. Allí Greiff señalaba:

“En uno de los recientes recitales de cámara de la Radio Nacional, se escuchó [...] una breve obra, la *Balada para Cuarteto de Cuerdas*, de Alberto Gutiérrez. Su sabor es puramente clásico, casi intemporal, y ello se explica totalmente para el suscrito, al enterarse de que el autor Luis Alberto Gutiérrez Galindo, viejo amigo y además colega (por los predios ingenieriles) violonchelista, que fue de la antigua Sinfónica de Uribe Holguín, y refractario vehemente a muchas corrientes estéticas modernas, pero celoso defensor de las clásicas y las neoclásicas; así lo prueba la breve Balada cuya interpretación registramos gratamente”.³⁰⁷

³⁰⁶ Manuscrito de la *Balada para cuarteto* de Gutiérrez Galindo perteneciente al CDM-BN.

³⁰⁷ Recorte de periódico adherido al manuscrito de la *Balada para cuarteto*, perteneciente a la crítica musical escrita por Otto De Greiff en *El Tiempo*, 14 de enero de 1964. Disponible en el CDM-BN.

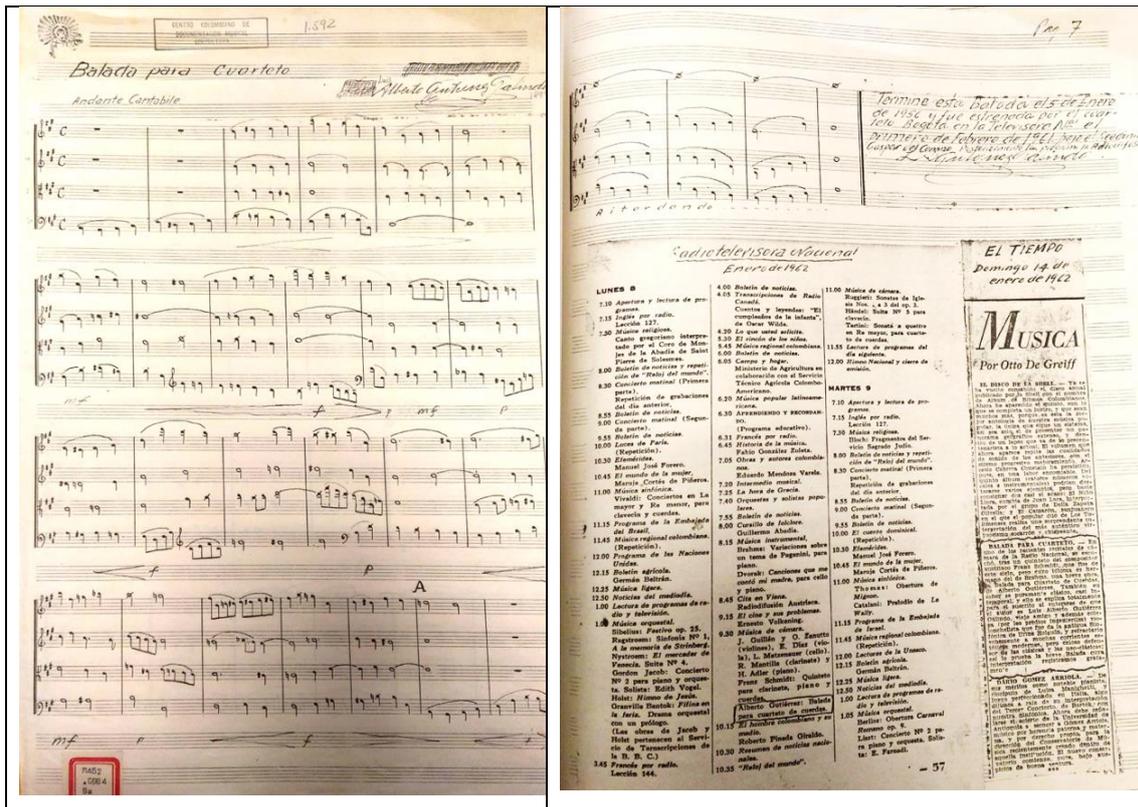


Figura II. 21. Gutiérrez Galindo, primera y última hoja del MS de *Balada para cuarteto*. CDM-BN

A pesar del poco vestigio referente a la vida y obra de Gutiérrez Galindo, cabe destacar su interés por la concepción de obras para cuarteto de cuerda y el buen estado del manuscrito de la *Balada para cuerdas*, a la espera de una posible edición e interpretación.

Acudiendo a la microhistoria para el abordaje de estas figuras y dentro del reconocimiento de compositores procedentes de pequeños municipios aledaños a la capital colombiana aquí mencionados, además de Luis Alberto Gutiérrez Galindo procedente de Anapoima, se encuentra Guillermo Quevedo Zornoza.³⁰⁸ Oriundo de Zipaquirá, municipio también perteneciente a Cundinamarca, a diferencia de los ya mencionados, desarrolló gran parte de su carrera musical en su lugar natal.

³⁰⁸ GINZBURG, "Microhistoria: dos o tres cosas ..."

2.2.8.- Cuartetos N° 1, N° 2 y N° 3, Guillermo Quevedo Zornoza

Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964) fue compositor, director, docente y poeta.³⁰⁹ Nació entre artistas, por lo que sus primeras lecciones de música fueron impartidas por sus tíos Carolina y Julio Quevedo, este último también compositor. Su familia se destaca por haber legado conjuntos de cámara y bandas a la región de Cundinamarca. Hasta hoy su casa se conserva como museo y allí reposan el piano y varios objetos del compositor y su familia.³¹⁰ Quevedo Zornoza dirigió la Orquesta del Club Militar en Bogotá (1906-1908) y posteriormente pasó a ser director del Conservatorio del Tolima hasta 1924; para 1939, fundó la Banda y el Centro Musical de Zipaquirá.

Fue un músico prolífico y diverso en su producción. Además de escritos musicales y una cartilla escolar, dentro de su catálogo se encuentran cuatro zarzuelas, música religiosa, más de veinte himnos escritos para diferentes municipios, regiones e instituciones, canciones, obras sinfónicas, banda y agrupaciones de música de cámara. Las composiciones con ritmos nacionales y populares son el grueso de su producción y la principal característica de Quevedo. El cuarteto de cuerdas fue escogido por el compositor para escribir cuatro obras. La primera, muy temprana, data de 1908 y se titula *Pizzicato para cuarteto de arcos*. Luego, a partir de 1940 se sucedieron los *Cuartetos N° 1, N° 2 y N° 3*.

Se incluyen los tres últimos cuartetos en esta investigación. De los Cuartetos N°2 y N°3 no fue posible ubicar con exactitud las fechas de composición; por lo tanto, teniendo

³⁰⁹ Existe discordancia acerca del año de nacimiento de Quevedo Zornoza. Los programas de mano de los conciertos y las biografías abarcadas tienen como fecha el año 1886. Sin embargo, dos fuentes –el *DMEH* y un texto en el periódico *El Zipa*, de 1953– ubican el natalicio del compositor en 1882. La nota publicada por *El Zipa* fue confirmada por Vicente Niño, quien ofreció una conferencia sobre el compositor para la Radiodifusora Nacional en 1986 y afirmó que Miguel H. Roso director de la Casa Museo Quevedo Zornoza, tuvo en sus manos el acta de bautismo del compositor en el que se remarca 1882 como el año de nacimiento. Por lo tanto, se toma la fecha más temprana. Puede verse: YÉPEZ. “Quevedo Zornoza...”, p. 1041. NIÑO, Vicente. Conferencia sobre Guillermo Quevedo Zornoza. [En línea] Señal Memoria Radiodifusora Nacional, 1986. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=122074&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20guillermo%20quevedo#html5media [Consultado: 21-06-2022].

³¹⁰ La casa construida en 1840, hoy Museo Guillermo Quevedo Zornoza, se ubica en el centro del municipio de Zipaquirá. Fundado el 17 de diciembre de 1980, conserva objetos de tres generaciones. Se encuentran trabajos realizados alrededor del material que reposa en el museo, algunos de ellos son: DUQUE, Ellian y CORTÉS, Jaime. *Catálogo-colección partituras. Archivo musical Casa Museo Quevedo*. (I. d. Artes, Ed.). Zipaquirá, Universidad Nacional de Colombia. 2007. DUQUE, Ellie Anne. *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

en cuenta que el *Cuarteto N°1*, según Yépez, fue escrito en 1940 y el año en que falleció Quevedo Zornoza fue 1964, se puede inferir que el año de composición de estas dos últimas obras tienen una amplia posibilidad de estar dentro de los veinte años delimitados para el presente capítulo.

Estos tres cuartetos y otras de sus composiciones fueron transcritas como parte del proyecto de Digitalización y Publicación Digital de la obra de Compositores Centenaristas, desarrollado desde el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.³¹¹ Por “Generación del Centenario” se entiende el:

“[...] Grupo de intelectuales cuyo principal interés estuvo en crear expresiones cargadas de simbolismo y representaciones que ayudaran a forjar una identidad nacional. [...] En el campo musical esta coyuntura significó la ruptura del estilo y los modelos centroeuropeos, para proponer sonoridades que representaran elementos distintivos que fuesen relacionados con un concepto de ‘colombianidad’, no solo desde el ámbito de lo popular sino en algunos casos también desde la academia. Los compositores más representativos en esta exploración fueron: Pedro Morales Pino, Emilio Murillo Chapul, Jerónimo Velasco, Luis Antonio Calvo, Fulgencio García, Guillermo Quevedo Zornoza, Andrés Martínez Montoya y Alejandro Wills, sin que este listado desconozca la labor realizada por otros compositores”.³¹²

El *Cuarteto N°1* está escrito en tres movimientos: *Largo*, *Moderato* y *Allegro giocoso*. Respecto de la documentación, se encuentran disponibles la partitura y las partes de los instrumentos en formato digital [Figura II. 22].

³¹¹ El proyecto se realizó en convenio con el Archivo General de la Nación como parte de las políticas impulsadas por el Ministerio de Cultura para la Celebración del Bicentenario de la Independencia de Colombia. Los archivos se encuentran a disposición de la comunidad en el CDM-BN.

³¹² COLLAZOS GARCÍA, Diana. “Compositores Centenaristas, la generación del cambio de siglo”. [En línea] *Revista A Contratiempo* N°18, abril de 2012. Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/nuevas-manos/compositores-centenaristas.html> [Consultado: 20-03-2021].

CUARTETO No. 1

I

Guillermo Quevedo Zornoza
Transcripción y edición: Miguel Ángel Ariza
 Revisor: Ana María Romero Gómez
 Centro de Documentación Musical
 Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2005

Largo
Dolce vibrato ed espress.

Figura II. 22. Guillermo Quevedo Zornoza, primera hoja editada del *Cuarteto N° 1*. CDM-BN

Fue posible ubicar tres interpretaciones realizadas en su totalidad por el Cuarteto Arcos con la siguiente conformación: Ruth Lamprea y Mario Díaz (violín); Ernesto Díaz (viola) y Luis Guillermo Cano (violonchelo). El primero de los conciertos se realizó en el Teatro Colón el 26 de octubre de 1977 y la segunda interpretación se llevó a cabo el 20 de julio de 1977, durante la celebración del Día de la Independencia, en la embajada de Colombia en Roma, Italia [Figura II. 23].

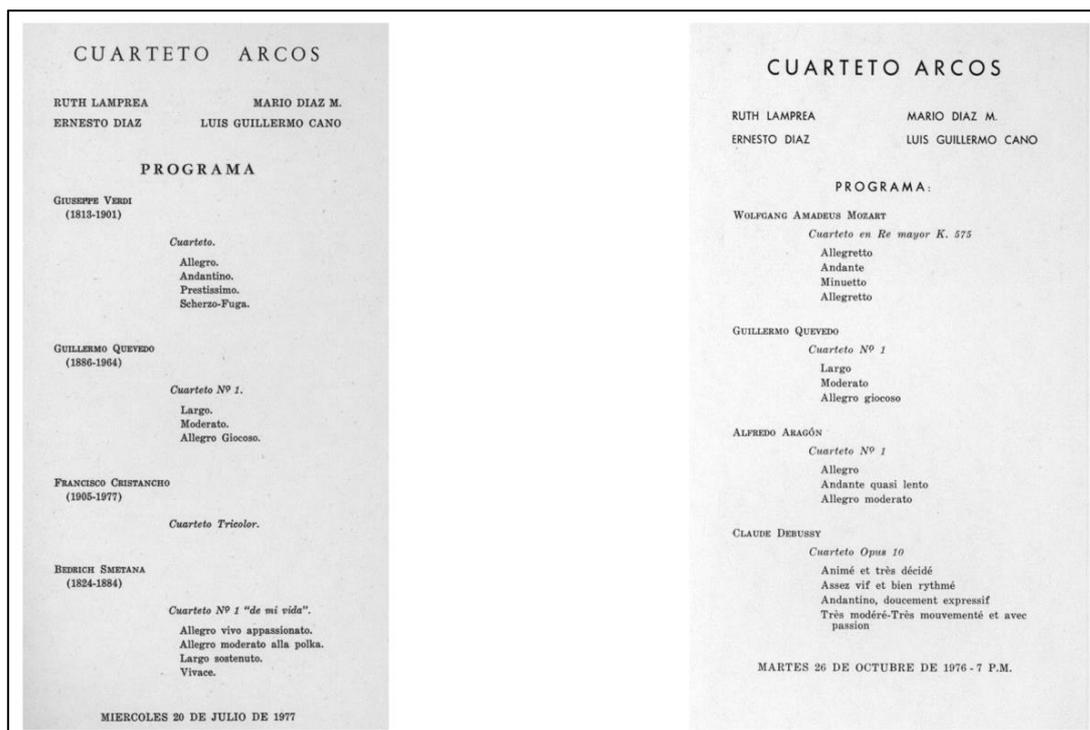


Figura II. 23. Programas de conciertos del Cuarteto Arcos, con el *Cuarteto N° 1* de Zornoza. CDM-BN

El registro fonográfico de ese cuarteto se consigue en el archivo SM-RN en la grabación del programa “Concierto Colombiano”, en 1977. Esa emisión fue transmitida en vivo todos los domingos desde el auditorio de Inravisión en el Centro Administrativo Nacional CAN.³¹³ El repertorio de dicho concierto estuvo compuesto por el *Cuarteto N° 1*, de Guillermo Quevedo Zornoza, *Cinco Novelettes*, Op. 15, de Alexander Glazunov, y el *Cuarteto Op. 10* en sol menor, de Claude Debussy.

El *Cuarteto N°2* fue escrito en tres movimientos: *Andante Espressivo*, *Tempo di Minuetto molto* y *Tempo di Gavotta*. También se hallan disponibles la partitura y las partes de los distintos instrumentos en formato electrónico.

³¹³ La digitalización y catalogación del audio se realizó en agosto de 2017. Disponible en Señal Memoria: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=121520&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Guillermo%20Quevedo%20Zornoza#html}B5media [Consultado: 01-03-2022].

CUARTETO No. 2
III

Guillermo Quevedo Zornoza
Transcripción y edición: Centro de Documentación Musical
Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2005

Violín II

Tempo di gavotta

pizz. sempre

f

rit.

sonoro

pp

mfz

pp

rit.

a tempo

f

pp

rit.

pp

CUARTETO No. 2
III

Guillermo Quevedo Zornoza
Transcripción y edición: Centro de Documentación Musical
Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2005

Viola

Tempo di gavotta

pizz. sempre

f

rit.

f

pp

mfz

pp

rit.

a tempo

f

pp

rit.

pp

Figura II. 24. Quevedo Zornoza, violín II y viola, del 3er movimiento del *Cuarteto N° 2*. CDM-BN

Del *Cuarteto N° 2*, se encontró un programa de mano del recital realizado por el Cuarteto Medellín en abril de 1966, en el Teatro Municipal “Pablo Tobón Uribe” en la ciudad de Medellín [Figura II. 25].



**CUARTETO
MEDELLIN**

Raúl Vieco	1. Violín	
Julián Vieco	2. Violín	
Juan Restrepo	Viola	
Alberto Marín	Chelo	



Colaboración de
Pedro Nel Arango, Clarinete.

PROGRAMA

I

Quinteto N° 9 K V 581 W. A. MOZART
Para clarinete y cuarteto de cuerdas.
Allegretto
Larghetto
Minuetto
Tema con variaciones
Clarinete: Pedro Nel Arango.

II

CUARTETO N° 8 en Mi menor, L. van BEETHOVEN
Op. 59 N° 2.
Allegro
Molto adagio
Allegretto
Finale (presto).

III

CUARTETO N° 2 G. QUEVEDO Z.
PASILLO N° 8 EMILIO MUBILLO
MINIATURA COLOMBIANA JORGE CAMARGO S.

NOTA: No se permite entrar a la sala durante la ejecución de los números del programa.

Figura II. 25. Programa de mano del concierto a cargo del Cuarteto Medellín, en 1966. CDM-BN

Al *Cuarteto N° 3* lo conforman tres piezas independientes, que son: un primer trozo indicado como *Adagio: Dolce espressivo*; un *Valsette: Moderato molto espressivo*; y para finalizar, *Danza: Andantino moderato*. En esta danza fueron señaladas por el compositor dos músicas decimonónicas que aparecen referidas: *La Libertadora* y *La Vencedora*. Estas piezas hacen parte del cuaderno de pasta azul de manuscritos titulado “Música de guitarra de mi Señora Doña Carmen Caycedo”.³¹⁴ Como lo señala Armando Martínez, se trata de la fuente documental más antigua conservada en Colombia de la música de la época de la Independencia.³¹⁵ No son más de catorce páginas que incluyen valeses, contradanzas, pasodobles, bailes, marchas y un bambuco. Las contradanzas son cinco: *La Negra*, *La Cojera*, *La Libertadora*, *La Florita* y *La Vencedora*. Este cuaderno, luego de estar en manos de varios historiadores, pasó finalmente al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.³¹⁶ Existen otras opiniones como la de Perdomo Escobar quien explica que *La Vencedora* y *La Libertadora* se escucharon en el lugar de la Batalla del Puente de Boyacá, el 7 de agosto de 1819, y se oyeron en repetidas ocasiones durante quince días en Bogotá durante el recibimiento de los libertadores. Sin embargo, *La Gaceta de Santafé* describe la fiesta de palacio de manera más amplia nombrando entre los ritmos interpretados el valse, la contradanza y la polonesa.³¹⁷

³¹⁴ Carmen Caycedo nació el 28 de diciembre de 1818. Fue la segunda hija del general republicano Domingo Caicedo y Sanz de Santamaría. Una de las actividades de Carmen fue la interpretación de la guitarra española de la mano de los dos maestros disponibles para ese entonces, Mariano de la Hortúa y Francisco Londoño, quienes alternaban las bandas de los regimientos e impartían clases en las casas a familias pudientes.

³¹⁵ Un estudio titulado “La música de la época de la Independencia” ofrece registros sonoros entre los que se encuentra *La vencedora*, incluida por Joaquín Piñeros Corpas (fundador del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias) en el *Cancionero noble* de Colombia. La adaptación de la pieza y dirección estuvo a cargo de José Roza Contreras interpretada por la Banda Nacional de Bogotá y la edición del disco compacto en 2003 realizada con el apoyo del Consulado General de la República Bolivariana de Venezuela en Bucaramanga bajo la dirección y las adaptaciones de Blas Emilio Atehortúa. Allí fueron incluidas once piezas del cuaderno de Carmen Caicedo incluidas *La vencedora* y *La libertadora*. El disco puede ser adquirido en el Patronato. Posterior a este trabajo se ubica “La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia (Tomado del cuaderno de música de doña Carmen Caycedo)”. Investigación y arreglos: Gabriel Trujillo M. Colegio máximo de las academias de Colombia. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Publicación No. 2 de la Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Bogotá, 1990. Y para 2011 se tiene la producción y grabación con intención histórica del disco “Música de guitarra de mi señora Doña Carmen Caycedo. Santa fé de Bogotá siglo XIX”, por parte de Julián Navarro y Luis Carlos Rodríguez. Medellín, Estudios Luis Jaime Ángel, 2011.

³¹⁶ MARTÍNEZ GARNICA, Armando (comp.). “La música de la época de la Independencia” [En línea]. *Revista de Santander* Edición 4. Bucaramanga, Universidad industrial de Santander, 2009, pp. 132-137. Disponible en: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/musicaIndependencia.pdf> [Consultado: 28-07-2022].

³¹⁷ Véase SALAMANCA URIBE, Juana. *Música para la independencia*. [En línea]. Biblioteca del Banco de la República de Bogotá. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-250/musica-para-la-independencia> [Consultado: 24-06-2022].



LA LIBERTADORA.

CONTRADANZA



LA VENCEDORA.

CONTRADANZA

CUARTETO No. 3
III. Danza
(1820)

Guillermo Quevedo Zornoza
Traducción y edición: Centro de Documentación Musical
Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2021

Violín I

Andantino moderato



La Libertadora

Fin

La Vencedora

f

pp

D.C.

Figura II. 26. La Libertadora, La Vencedora y edición de la Danza del Cuarteto N° 3 de Zornoza
Tomadas de “La música de la época de la independencia” y CDM-BN

Por ende, la tercera parte del *Cuarteto N° 3* escrito por Quevedo fue una adaptación en la que el compositor decidió, bajo el título de *Danza*, incluir las piezas de *La Libertadora* y *La Vencedora*, uniéndolas en un solo movimiento.³¹⁸

Se detectó una interpretación de la totalidad del cuarteto por parte del Ensamble ARCOB de la ciudad de Medellín en 2019 con la siguiente conformación: Juan Rodrigo Velásquez e Isabel Arango (violín); Edison Acosta (viola) y Sergio González (violonchelo).³¹⁹ Para ese mismo año, se ubica el concierto realizado por el Cuarteto *Los Men*, conformado por estudiantes del pregrado en música del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, dentro de las actividades del semestre universitario y como parte de la investigación-creación que realiza Liz Ángela García (violinista de Q-Arte y profesora del Conservatorio) [Figura II. 27]. Asimismo, en dicho recital se interpretaron el *Cuarteto N° 2* de Guillermo Uribe Holguín y un cuarteto de Pedro Biava Ramponi.

³¹⁸ Las partituras editadas del cuarteto completo se encuentran disponibles en digital en el CDM-BN.

³¹⁹ El video de la grabación de la obra se puede acceder en: <https://www.youtube.com/watch?v=GzPLLePjpAgE> [Consultado: 20-06-2022].

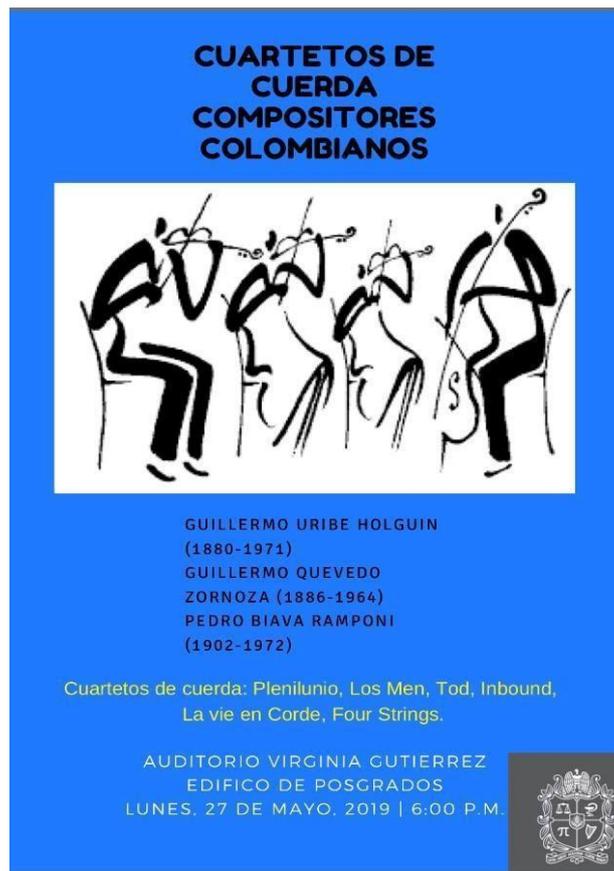


Figura II. 27. Afiche del concierto realizado el 27 de mayo de 2019. Conservatorio de música de la Universidad Nacional sede Bogotá

Como Luis Alberto Galindo y Guillermo Quevedo Zornoza procedían de pequeños municipios de Cundinamarca, se puede vincularlos también con el compositor Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) desde una perspectiva de historia local, dado que, de igual manera, fue oriundo de Iza, un municipio del departamento de Boyacá ubicado a 241km de Bogotá. Cristancho –como se amplía en el tercer capítulo– tuvo su primer acercamiento a la educación musical en su lugar de origen y posteriormente adelantó estudios en el Conservatorio Nacional en Bogotá. En su viaje a Europa, el compositor tuvo actividad en países como España y Holanda. A su regreso a Colombia se desempeñó como trombonista de la Orquesta Sinfónica, dirigió la Banda Municipal de Tunja (capital del departamento de Boyacá) y continuó con la composición enfocada en la cultura

musical popular colombiana.³²⁰ Fue así como, gracias a su cercanía con la academia, Cristancho cuenta con una única obra para dos violines, viola y violonchelo titulada *Cuarteto tricolor*. La obra incluye tres piezas compuestas previamente por Cristancho de manera independiente: *Torbellino de mi tierra*, *Bochica* y *Trigueñita*.³²¹

Como se verá en el capítulo siguiente, el *Cuarteto tricolor* ostenta la mayor cantidad de interpretaciones registradas dentro de los veintiséis cuartetos abarcados en el presente capítulo, con el reconocimiento de diez diferentes agrupaciones que han interpretado en conciertos públicos la obra entre 1973 y 2020. Una historia desde la prosopografía, pues implica a una familia de músicos y sus sociabilidades, se relata en torno a la circulación de esta obra, más adelante.

2.2.9.- Cuarteto en Do Mayor y Cuarteto Barroco “Euclípides el Hierofante”, Juan María Vélez Hurtado

Se ubicaron los manuscritos de dos cuartetos de cuerdas de autoría de Juan María Vélez Hurtado en el CDM-BN, si bien no se ha podido recabar otra información acerca del músico, más que su participación dentro del “Primer concurso de música colombiana para compositores”, que tuvo lugar en 1979. De este evento, se detectó un programa de mano del 30 de abril del mismo año perteneciente a un concierto que tuvo lugar en el Teatro Colón de Bogotá [Figura II.28]. En esa oportunidad fueron interpretadas las obras finalistas, seguidas de la premiación nacional y de la entrega del Premio “José A. Morales”.³²² Dentro de la lista de concursantes, en la categoría de obras de música culta, se encuentra el nombre del esquivo compositor.

³²⁰ Para profundizar sobre la vida y obra del compositor, puede verse una serie de cuatro episodios de un documental realizado por sus hijos y publicado por la escuela de formación Mauricio Cristancho, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gfw1AV-yY> [Consultado: 25-06-2022].

³²¹ Puede verse el Capítulo 3 apartado 3.2.3 “Francisco Cristancho Camargo y el *Cuarteto Tricolor*”.

³²² Programa de mano del concierto de premiación del Primer Concurso de Música Colombiana para Compositores, 30 de junio de 1979, Teatro Colón de Bogotá, disponible en el CDM-BN.

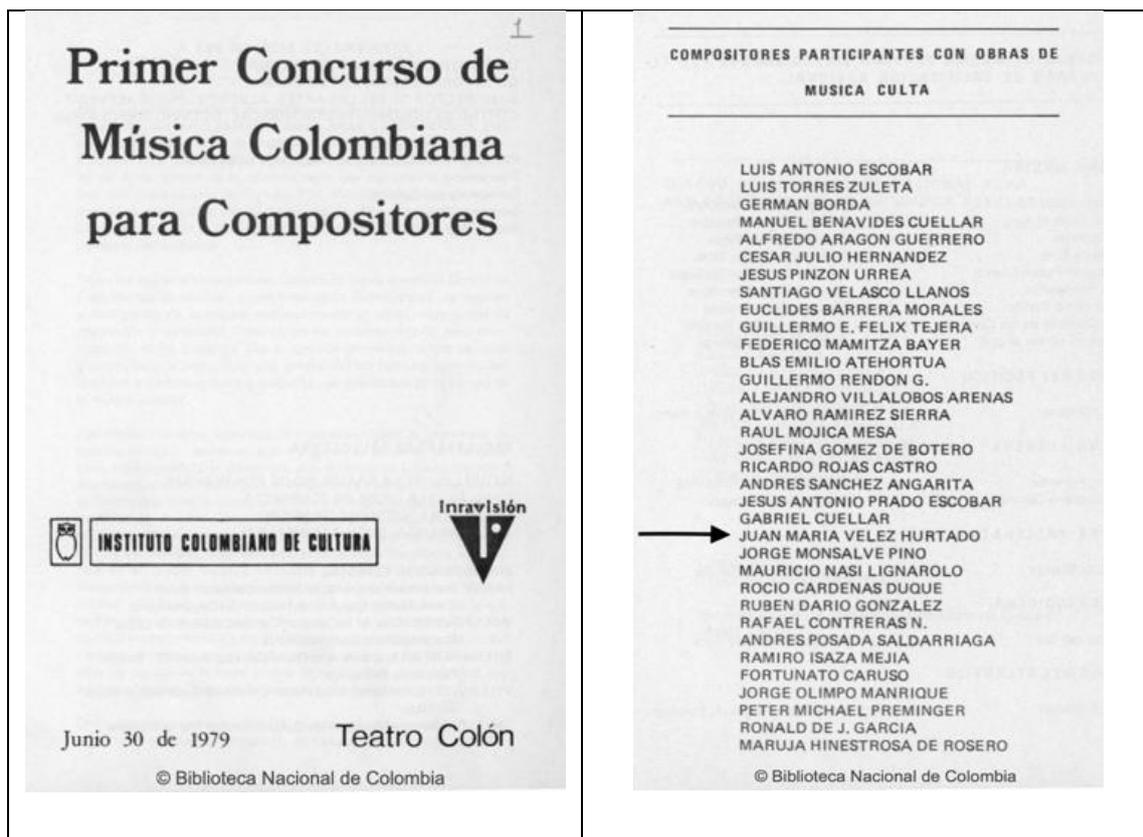


Figura II.28. Programa de mano del Primer Concurso de Música Colombiana para Compositores, 30 de junio de 1979. CDM-BN

Dentro de la bibliografía abarcada se encontró que los dos cuartetos fueron incluidos por Juan David Mejía dentro de su tesis doctoral, que consiste en un catálogo de música de cámara colombiana desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Allí se especifica la ubicación de los manuscritos, pero no se incluyen datos del compositor.³²³ Los cuartetos datarían de 1958, según una indicación en lápiz que se lee en la primera página de cada uno.³²⁴ Uno de ellos, se titula *Cuarteto Barroco “Euclípides el Hierofante”* y contiene tres movimientos: *Andante-Lento-Allegro, Andante* y *Presto*.

³²³ Juan David. *A Catalog of Chamber Music Works for Cello in Trio, Quartet, and Quintet Formats from Colombian Composers who Lived During the Late Nineteenth, Twentieth and Twenty-first Centuries*. Doctoral Dissertation of Music Arts, The University of Arizona, 2019, p. 68.

³²⁴ A diferencia de lo que establece Mejía, quien informa 1960 como año de composición. MEJÍA, A *Catalog of Chamber Music...*, p. 68.

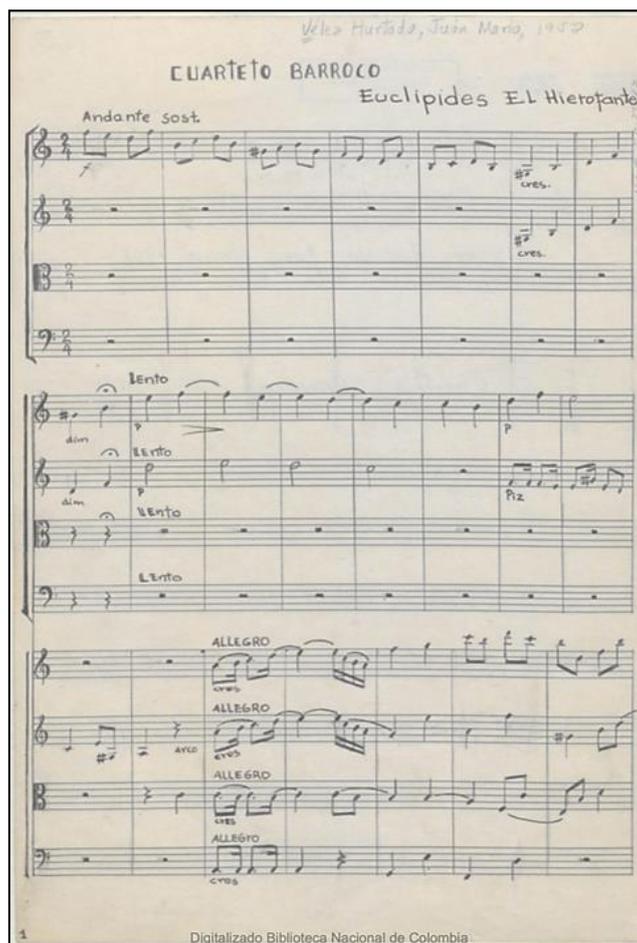


Figura II. 29. Vález Hurtado, primera hoja del MS del *Cuarteto Barroco*, 1958. CDM-BN

El segundo manuscrito se titula *Cuarteto en Re Mayor*. Cabe señalar que, en la misma letra que acompaña el nombre de la obra, aparece en la parte inferior derecha, el nombre de la ciudad de Manizales, lo que podría hacer referencia al lugar en donde fue escrita o a la procedencia del compositor [Figura II.30]. La partitura consta de tres movimientos: *Lento-Presto, Andante y Allegro*.³²⁵

³²⁵ La búsqueda de registros sobre conciertos y/o grabaciones de las obras fue infructuosa.

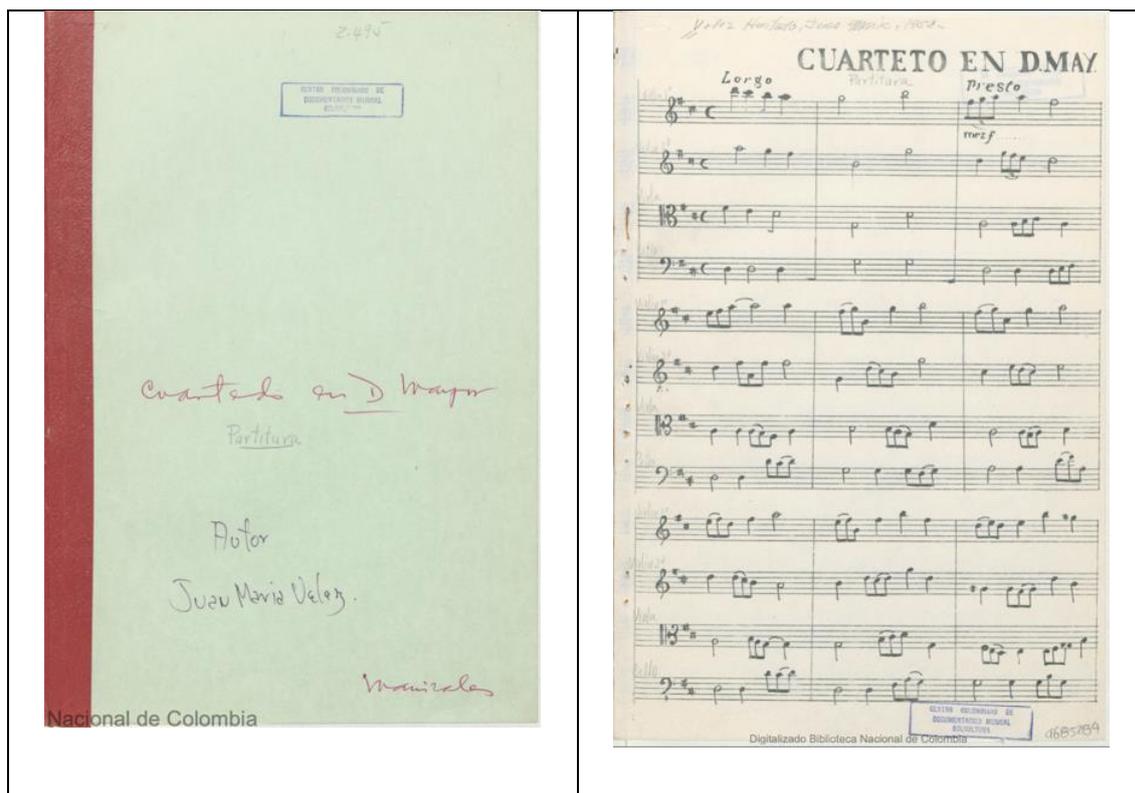


Figura II. 30. Vélez Hurtado, caratula y primera hoja del MS del *Cuarteto en Re Mayor*. CDM-BN

2.2.10.- *Cuartetos N° 1, N° 2 y 'Reverie'*, Pedro Biava Ramponi

El último compositor que se aborda en el presente capítulo es el inmigrante italiano Pedro Biava Ramponi (1902-1972), quien después de arribar a la ciudad de Barranquilla en 1926, desarrolló su actividad musical en la costa atlántica colombiana. Por ello, no presenta una cercanía con los compositores antes mencionados, pero sí una importante relación con la producción de obras para cuarteto de cuerdas y con la práctica instrumental dentro de este formato, volviéndose nuevamente de interés la aplicación de una perspectiva regional y microhistórica.

Biava Ramponi inició sus estudios de clarinete, composición y dirección en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, su ciudad de origen. Como lo reseña Yamira Rodríguez,³²⁶ en Barranquilla fue profesor del Conservatorio de la Universidad del

³²⁶ Pianista, investigadora y docente radicada en la ciudad de Barranquilla quien desde la Universidad del Atlántico ha sido la encargada de recuperar la vida y obra del compositor Pedro Biava Ramponi con un interés particular en las obras corales. Cuenta con múltiples publicaciones y ediciones acerca del

Atlántico e intérprete de clarinete en varias orquestas de la ciudad. Para 1943 estableció tres de las instituciones que por mucho tiempo fueron referencias en la vida musical de la ciudad: la Orquesta Filarmónica, la Compañía de Ópera y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, organismos en los cuales tuvo el cargo de director. Entre 1953 y 1959 asumió la dirección de la Banda Departamental del Atlántico. Fue en el mismo año en que inició su actividad con la Banda, cuando fue galardonado con el premio de composición por Fabricato en Medellín con su obra *Fantasía sobre motivos colombianos* bajo el seudónimo GADELA. Su hijo Carlos Biava Sosa revela de manera anecdótica el significado del seudónimo que adoptó el compositor para este concurso y es “Gloria a Dios el señor de las alturas”.³²⁷

Dentro de su producción compositiva, se encuentra música sinfónica, coral, instrumental, canciones para piano y voz y tres cuartetos de cuerdas. El primero de ellos, *Rondó para cuarteto de cuerdas ‘Reverie’* es de 1950, mientras que el segundo (en Sol menor) y el tercero (en Sol Mayor) datan de 1960.

Dentro de las tres composiciones para cuarteto de cuerda no se tiene claridad de la fecha en que el compositor escribió cada una de las obras y la numeración de los cuartetos establecidos por el CDM-BN como N° 1 y N° 2, lugar en donde se ubican los tres manuscritos. El *Cuarteto en Sol menor* se encuentra en muy mal estado. Consta de cuatro movimientos: *Allegro Energico*, *Allegretto con moto*, *Andante Molto* y *Final Allegro*.

Los *Cuartetos en sol menor y sol Mayor* son referidos por Yépez y Rosenzweig en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* asignándoles el año 1960.³²⁸ Adicionalmente, en la primera hoja que acompaña el manuscrito escrito en Sol menor se lo señala como editado en 1960. Sin embargo, se ubicaron dos interpretaciones de este cuarteto en 1944 y 1945 respectivamente. Se pudo inferir entonces que la obra fue compuesta en un momento anterior al 23 de octubre de 1944, fecha en que fue incluida dentro del undécimo concierto de la temporada cultural en la sala de conciertos de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. El programa de dicho evento incluyó en su

compositor; entre ellas, para el presente trabajo cabe destacar: RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Yamira. *Pedro Biava Ramponi. Vida, recopilación y transcripción de su obra (1901-1972)*. Barranquilla, Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2017, pp. 20-30.

³²⁷ Para tener información detallada de la vida y música del compositor puede verse el documental “Pedro Biava” vida y obra del maestro. Trabajo realizado con el apoyo de la Sociedad Hermanos de la Caridad en 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qAJJTm3HZ10> [Consultado: 24-06-2022].

³²⁸ ROSENZWEIG, Luis y YÉPEZ, Benjamín. “Biava. I. Pedro”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999, pp. 435.

totalidad composiciones de Pedro Biava Ramponi, quien a su vez se desempeñó como intérprete de viola dentro de la agrupación que fundó y dirigió, denominada Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, conformado por J. Rogers y Luis A. Díaz (violines); Pedro Biava (viola) y Guido Perla (violonchelo) [Figura II. 31]. Un año después, dicho ensamble también fue el encargado de una nueva aparición en el concierto realizado en la Escuela de Bellas Artes del Atlántico como invitación del Instituto Cultural Colombo-Británico el viernes 28 de septiembre de 1945.

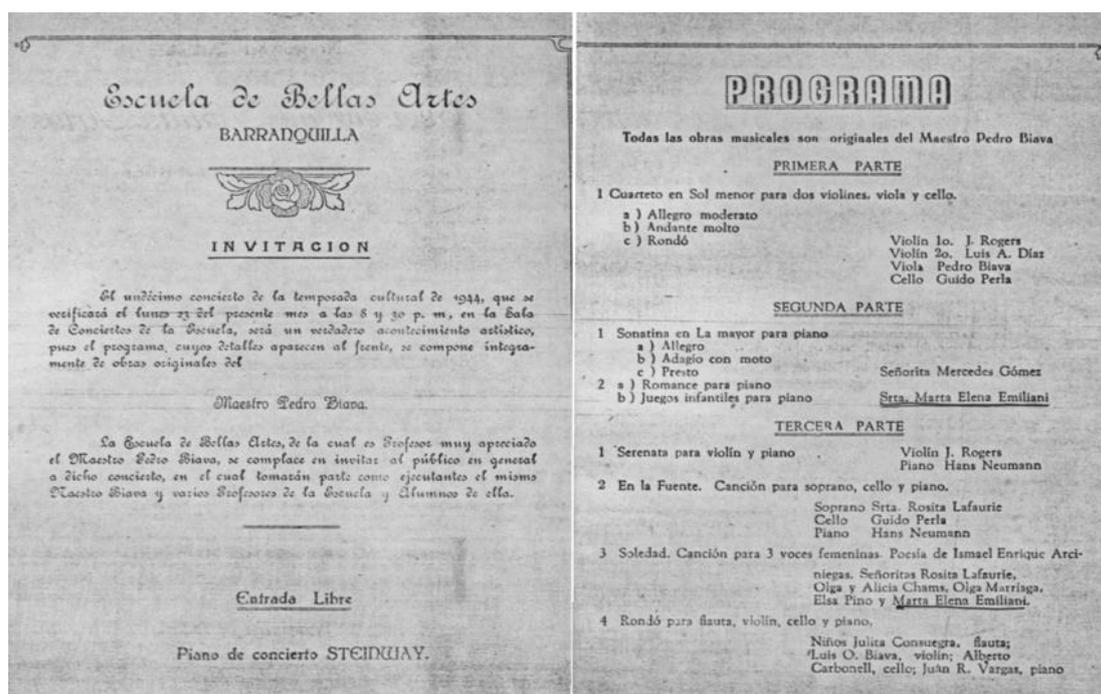


Figura II. 31. Programa de mano del 23 de octubre de 1944 con obras de Pedro Biava. CDM-BN

El *Cuarteto en Sol Mayor* está escrito en tres movimientos: *Allegro moderato*, *Adagio* y *Rondo*. [Figura II. 32]. Dentro del archivo SM-RN se halló un registro sonoro histórico digitalizado y catalogado en 2016; la interpretación estuvo a cargo del Cuarteto Bogotá conformado por Luis Biava y Jaime Guillén (violines); Ernesto Díaz (viola) y Luis Matzenauer (violonchelo).³²⁹ Como se verá más adelante, esta estructura del Cuarteto Bogotá fue considerada la más representativa a lo largo de la historia de la

³²⁹ Es importante resaltar el vínculo del violinista Luis Biava, hijo de Pedro Biava Ramponi, quien tuvo una destacada carrera como intérprete y director. Para ampliar, puede verse en el Capítulo 3 el apartado 3.4.6. “Luis Biava y su labor dentro del cuarteto de cuerdas”.

agrupación y coincidió con la segunda etapa denominada en el presente trabajo como “Reaparición y florecimiento (1949-1965)”.

CONTENIDO	
OPCION:	Instrumental
F. ADQUISICION:	Donación
LOCALIZACION:	CDM
NACIONALIDAD:	Colombia, Italia
CODIGO:	M 452 B 579 No.1
PG. MANUSCRITO:	14 pg
PARTES REPRODUCCION:	16 pg
UBICACION:	Colección de partituras CDM
AUTOR PERSONAL:	Biava Ramponi, Pedro (1902-1973)
TITULO PROPIAMENTE DICHO:	Cuarteto de cuerdas, No.1, en Sol Mayor
OBSERVACIONES:	Un ejemplar copia manuscrita. Partes en fotocopia de manuscritos del compositor
MEDIOS DE EXPRESION:	Cuarteto de cuerdas VII ^o y 2 ^o , Vla, Vc
DENOMINACION:	Cuarteto
TIPO REG:	REV

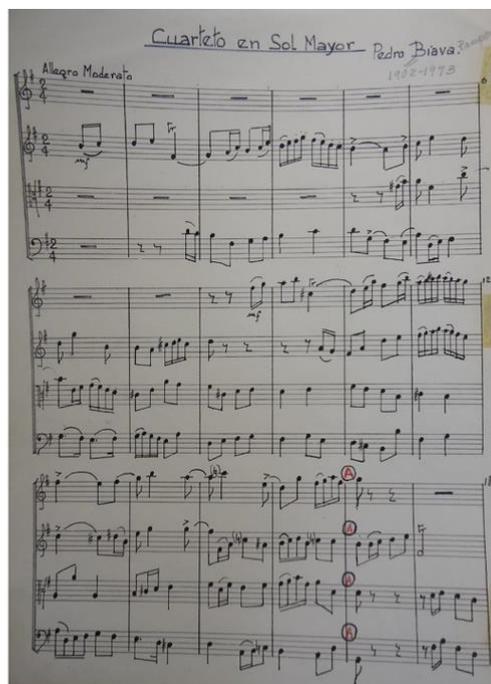


Figura II. 32. Primera hoja del manuscrito del *Cuarteto en Sol Mayor*, de Biava Ramponi. CDM-BN

En cuanto al *Rondó para Cuarteto de cuerdas 'Reverie'*, los manuscritos se encuentran en el CDM-BN. Aunque la información sobre la obra es limitada, según las fuentes al alcance habría sido escrita en 1950. Es una pequeña pieza en La Mayor con una extensión de sesenta y cuatro compases escritos en una métrica de 2/4.

La reconstrucción histórica realizada en el presente capítulo del corpus de veintiséis cuartetos de cuerdas escritos por trece compositores colombianos –se considera a Biava como un inmigrante que se asimiló a la cultura nacional– a lo largo de aproximadamente veinte años permite señalar un cierto auge de ese repertorio, que se prolongó a lo largo del tiempo. Queda evidente que prácticas, asociaciones e instituciones musicales crearon una red que acogió la tendencia del nacionalismo en Colombia, dando cauce a un predominio interpretativo de músicas pensadas para el pequeño formato de cámara de

origen europeo. El cuarteto de cuerdas evidentemente despertó un interés inminente en los compositores locales, tanto de la capital como de otras ciudades colombianas. Dentro de las trayectorias reconstruidas mediante el entrecruce de fuentes secundarias y primarias, se mostraron tanto algunos vínculos de origen como ciertas similitudes en la educación musical recibida, en los pasos institucionales recorridos y en el efectivo interés temprano por la investigación de los orígenes y de las características de distintos géneros y ritmos propios de la música popular colombiana.

CAPÍTULO 3

ORIGEN, CONFORMACIÓN Y ACTIVIDAD DE CUARTETOS DE CUERDAS ESTABLES EN COLOMBIA

Este capítulo examina la conformación y actividad de dos cuartetos de cuerda estables en Colombia: el Cuarteto Bogotá y el Cuarteto Arcos. Previamente, se hace necesaria una revisión de algunos organismos instrumentales de mayor amplitud –orquestas sinfónicas y orquestas de cámara– que, sin dudas, constituyeron el punto de origen del que surgió la mayoría de los cuartetos del país.

Como lo define Knight, una orquesta es un grupo de músicos que interpreta composiciones escritas para dicho ensamble y que cobra sentido solo cuando actúa en conjunto, generalmente guiada por un director.³³⁰ Las orquestas sinfónicas y de cámara resultan difíciles de limitar, de acuerdo con un estudio de Nunes, pues no solo se las puede definir por el número de integrantes sino también por el papel que desempeñan los instrumentos o las diversas familias de estos. Desde luego, cada uno de los integrantes de las orquestas de cámara deben poseer cualidades solistas y, solo en el caso de las cuerdas, puede figurar más de un intérprete por instrumento. Por esta razón las orquestas de cámara tienen un número limitado de integrantes mientras que las sinfónicas pueden alcanzar hasta ciento veinte intérpretes en una gran masa sonora.³³¹

Las orquestas y bandas en Colombia han sido las agrupaciones que han centralizado la interpretación instrumental de conciertos en el país. Desde sus inicios fueron el núcleo de la práctica instrumental y fue allí donde se visibilizaron y proyectaron –tanto en Colombia como en el extranjero– destacados músicos locales, quienes iniciaron su formación dentro de las instituciones y encontraron en estos colectivos la estabilidad y ambiente musical necesarios para tener un constante desempeño de la profesión. A pesar del escaso número de orquestas profesionales, este pensamiento prevalece hasta el día de hoy, siendo la Orquesta Sinfónica el vértice de la práctica instrumental profesional. En Colombia, para 2020, como lo expresa Quintero, se identifican cinco orquestas sinfónicas estables e independientes de alguna institución educativa: la Orquesta Sinfónica Nacional

³³⁰ KNIGHT, David B. “Geographies of the Orchestra”. *Geography & Music*, 65 (1/2), 2006, p. 33.

³³¹ NUNES, José Gabriel. *El aprendizaje musical a través de la experiencia de la práctica orquestal*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, programa de doctorado: Investigación del aprendizaje y la enseñanza de la música, 2015.

de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Filarmónica de Medellín, la Orquesta Filarmónica de Cali y la Orquesta Sinfónica de Caldas.³³²

Se ratifica que la creación de sociedades y academias en el país permitió la instauración de conservatorios que, a su vez, conformaron agrupaciones sinfónicas. Según Carredano y Eli, aquellas instituciones fomentaron la producción de obras instrumentales que las orquestas contribuyeron a difundir. Nombres de compositores nacionales comenzaron a aparecer en los programas de conciertos, así como una variedad de conformaciones dentro de la misma agrupación, con el fin de interpretar obras de los compositores graduados.³³³ Un ejemplo de este tipo de acontecimientos sería el concierto de graduación del compositor Santos Cifuentes de la Academia Nacional, bajo la dirección orquestal de Augusto Azzali.³³⁴ Según Pardo Tovar, el concierto se llevó a cabo el 31 de octubre de 1894 y se interpretaron una *Obertura* para orquesta, una *Fuga a cuatro partes* para cuarteto de arcos y un *Scherzo* para orquesta.³³⁵ Es entonces una muestra de la posibilidad en la interpretación de obras sinfónicas y la conformación y ejecución de obras de cámara dentro de la misma agrupación, en este caso en el formato del cuarteto de cuerdas.

Aunque por su naturaleza, las músicas de cámara y sinfónica estuvieron destinadas a dos contextos casi opuestos, el privado y el público, ambas comparten características en tanto que constituyen dos de los géneros principales de la música instrumental dentro de la historia de la música occidental. Por esto, es posible que todo el proceso de profesionalización de agrupaciones, orquestas y grupos de cámara que se llevó a cabo a lo largo de los siglos XIX y XX haya tenido su verdadera razón de ser en el establecimiento del nuevo canon occidental de la música instrumental.³³⁶

³³² QUINTERO, María Isabel. “Música en cuarentena: la apuesta de las orquestas sinfónicas de Colombia”. [En línea]. *Radio Nacional de Colombia*. 12 de julio de 2020. Disponible en: <https://www.radionacional.co/musica/musica-en-cuarentena-la-apuesta-de-las-orquestas-sinfonicas-de-colombia> [Consultado: 31-07-2022].

³³³ CARREDANO y ELI, *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX...*, pp. 294-295.

³³⁴ Azzali (1863-1907) llegó al país como director de una compañía lírico-dramática italiana. En esta actividad dio a conocer a la sociedad capitalina óperas como *Carmen* de Bizet y *La forza del destino* de Verdi en el Teatro Colón. Se destacó como compositor y en la última década del siglo XIX se incorporó a la Academia Nacional como profesor de composición, contrapunto y fuga. Véase PARDO, *La cultura musical en Colombia...*, pp. 164-166.

³³⁵ *Ibidem*, p. 164.

³³⁶ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, p. 47.

Por ende, es factible que la orquesta sinfónica como agrupación de gran formato en Colombia haya sido el medio para la conformación de subgrupos –sea orquestas o agrupaciones de cámara– en cada una de las familias de instrumentos como bronces, maderas y cuerdas. No se pretende a continuación ahondar en la historia y trayectoria musical de las orquestas, pero sí proponer una reconstrucción del origen del cuarteto como agrupación a través de ellas. Por lo tanto, se hace hincapié y un seguimiento de sus integrantes a lo largo de los años, en las diferentes instituciones.

3.1.- Las orquestas sinfónicas

3.1.1.- La Orquesta Sinfónica Nacional

Tuvo como antecesora a la Orquesta del Conservatorio Nacional de la Universidad Nacional de Colombia, con apoyo parcial del estado. Como lo expresara Guillermo Uribe Holguín:

“En 1920 [...] le dí a la orquesta su segundo nombre: ‘Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio’. Quise con ese cambio ampliar las posibilidades de aumento del personal de la agrupación, facilitando el ingreso a profesores y alumnos no solo del Conservatorio. [...] Durante quince años más funcionó la orquesta con ese nuevo nombre [...] hasta que, en 1935, a raíz de mi retiro de director del Conservatorio, fue rebautizada con el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional, sin que se variara en lo más mínimo el personal, sino solamente desvinculándolo del Conservatorio”.³³⁷

Después de la desaparición de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, según Pardo Tovar se organizó la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del cartagenero Guillermo Espinosa. La nueva corporación estuvo subvencionada parcialmente por el estado y administrada por una junta directiva que contó con algunos apoyos de entidades oficiales y privadas. La gestión de Espinosa inició una difícil labor, como lo ratifica José Roza Contreras; el gran obstáculo que enfrentó la

³³⁷ Temporada oficial 1962 Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. [En línea]. CDM-BN, p. 117. Disponible en: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/62472/0 [Consultado: 29-07-2022].

orquesta fue el reducido público y, por ende, los escasos ingresos adquiridos a través de los dineros recolectados por las entradas.³³⁸ Sin embargo, Espinosa tuvo un destacado desempeño dentro de la institución, con actuaciones no solo en Bogotá sino también en ciudades como Barranquilla, Cartagena y Medellín.³³⁹ [Figura III. 1a]

Las secciones de las cuerdas en la orquesta estaban encabezadas por músicos alemanes: Herbert Froehlich y Efraím Suárez (primer y segundo Concertino); Gerhard Rothstein y Fritz Wallenberg (principales de la fila de violas y violonchelo respectivamente). Es a partir de ese momento, de mediados de la década de 1930, que se ubican las primeras conformaciones de cuarteto de cuerdas de manera estable. La Orquesta Sinfónica Nacional fue el centro de origen del cuarteto pionero en el país, integrado por intérpretes de procedencia alemana, quienes probablemente replicaron el modelo de este tipo de agrupación procedente de Europa [Figura III. 1b].

Es importante resaltar la labor que realizó la orquesta al incentivar la interpretación de obras de compositores nacionales. Dentro del programa de mano de la segunda temporada, realizada en 1937, se encuentra un apartado a manera de publicidad en el cual claramente se convoca a los compositores nacionales:

“La Orquesta Sinfónica Nacional incluye en sus programas toda obra de autor nacional que, a juicio de la Junta Directiva, corresponda en estilo y valor como composición, a la misión cultural y rango artístico de una orquesta sinfónica. Los originales (partitura y partes) se reciben en la secretaría: Calle 10- 5-28”.³⁴⁰

Es posible que, como consecuencia de esta iniciativa, este interés se viera reflejado en instituciones que promovieron concursos de composición y la interpretación de música nacional como la Radiodifusora Nacional y el Cuarteto Arcos. Además, como lo expresa Fernando Gil Araque, la Orquesta Sinfónica Nacional sirvió también de modelo y soporte a las otras regiones y fue fundamental para acelerar la necesidad de contar con una orquesta estable en Medellín. Es posible entonces comparar el proceso de formación de orquestas sinfónicas y de cámara en la ciudad de Bogotá con Medellín, en donde además

³³⁸ Ibidem, p. 118.

³³⁹ PARDO, *La cultura musical en Colombia ...*, pp. 335-336.

³⁴⁰ Tomado del programa de mano de la segunda temporada 1937, p. 4. Disponible en el CDM-BN.

de seguir la estructura y apoyo sinfónico de la capital, contaron también (en menor proporción), con la presencia de músicos inmigrantes españoles, italianos y especialmente cuerdistas checos, dentro de los que se destacan los violinistas Bohuslav Harvanek (también compositor) y Joseph Pithart, quien además desarrolló una importante labor dentro de la música de cámara.³⁴¹



Figura III. 1 a y b. Izquierda: Programa de la Orquesta Sinfónica Nacional, 1936. Derecha: Programa de la temporada marzo-noviembre del Cuarteto Bogotá en el Foyer del Teatro Colón. Bogotá, 1939. Fuente: CDM-BN

En 1947 renunció a su cargo el director Guillermo Espinosa,³⁴² dando paso a Jaime León, quien permaneció tan solo un año en esta posición. Posteriormente, asumió la dirección el violista e integrante del Cuarteto Arcos, Gerhard Rothstein, quien estuvo a cargo de la agrupación hasta 1952.³⁴³

³⁴¹ GIL ARAQUE, Fernando. *La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*. Tesis de Doctorado en Historia. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 290-327. Puede verse el capítulo 3.6. en el que el autor hace un recorrido detallado de la aparición y actividad de las orquestas en Medellín. Dentro del texto, se ubican agrupaciones como: Orquesta Sinfónica de Medellín, Orquesta Sinfónica de Antioquia, Orquesta Sinfónica del Conservatorio, Orquesta Unión de Medellín, Orquesta de Cuerdas del Instituto de Bellas Artes, Orquesta de Cámara de Antioquia y Orquesta de Cámara de Medellín.

³⁴² Después de renunciar a su cargo, Espinosa se desempeñó, como es sabido, como jefe de la Sección Música en el Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, en Washington D.C.

³⁴³ PARDO, *La cultura musical en Colombia ...*, p. 336.

3.1.2.- La Orquesta Sinfónica de Colombia

A fines de 1952, como consecuencia de la crítica situación que atravesaba la agrupación que la precedió, fue fundada la Orquesta Sinfónica de Colombia. Estaba encabezada por Santiago Velasco Llanos, director del Conservatorio, a quien acompañaban músicos de la Orquesta encargados de buscar un presupuesto estable para dicha institución. Fue determinante la acogida por parte del director de la Sección de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación y del mismo ministro, quien contribuyó a la inclusión de la orquesta dentro de la dependencia del Ministerio de Educación Nacional. La primera necesidad que tuvo la nueva institución fue la consecución de un director titular extranjero para estar al frente de la agrupación. A través de Hubert Aumere (concertino de la orquesta) fue posible contactar y contratar al estoniano Olav Roots, quien había sido recientemente vinculado como profesor del Conservatorio Nacional. Al contar con el nuevo director, se consideró necesaria la búsqueda de instrumentistas para completar la nómina deseada. Como lo expuso Rozo Contreras, en 1962:

“A virtud de otra disposición oficial (el Decreto número 400 del 17 de febrero de 1953), fuimos comisionados el maestro Guillermo Uribe Holguín y yo para viajar a Europa con el objeto de contratar los servicios de algunos músicos profesionales, que se necesitaban para completar el personal de la entonces recién fundada Orquesta Sinfónica de Colombia. Cumplimos la comisión de la mejor manera, pues logramos conseguir notables profesionales vieneses, alemanes, italianos y españoles, quienes han dado excelentes resultados, no solo como miembros de la Orquesta sino también como pedagogos. El país ha recibido un positivo beneficio con la traída de esos profesores”.³⁴⁴

El concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Colombia tuvo lugar el 20 de julio de 1953 (Día de la Independencia) en el Teatro Colón de Bogotá [Figura III. 2].

³⁴⁴ Temporada oficial 1962 de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. CDM-BN, p. 208.

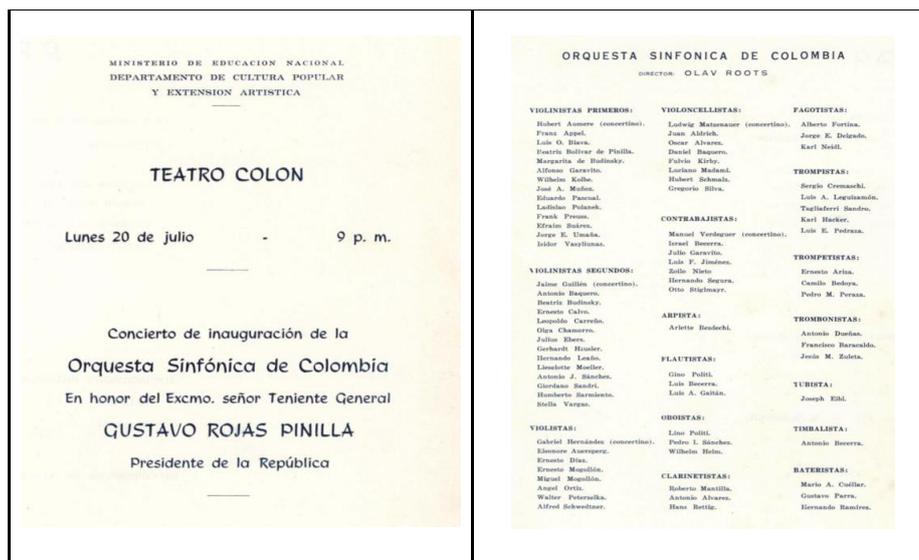


Figura III. 2. Concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Colombia, 20 de julio de 1953. Programa del CDM-BN

Durante los cincuenta años de labor, la orquesta contó con la presencia de destacados directores, compositores e instrumentistas. Vale la pena nombrar a los violinistas Jascha Heifetz, Misha Elman, Hedi Gigler, Isaac Stern, Pedro d'Andurain y Joseph Szigeti, así como también se debe señalar la importancia de la Asociación de Simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia *Asoscol*, creada en 1958 para trabajar en pro de la orquesta y sus integrantes bajo la iniciativa de la soprano holandesa Toos Baas.³⁴⁵ *Asoscol* inició con cien abonados y para 1962 ya contaba con seiscientos socios; se permitía a los estudiantes adquirir sus abonos con un 50% de descuento, lo que abarcó casi la totalidad de las localidades de los conciertos. Entre 1959 y 1960, patrocinó conciertos que contaron con la presencia de solistas como Aram Khachaturian, Leonid Kogon, Friederick Guido, Albert Ferber, Bias Galindo, Zvi Zeitlin, Irvi Gitlis, Enrique Arios, entre otros.³⁴⁶

La Orquesta Sinfónica Nacional tuvo una actividad continua hasta diciembre de 2002, año en que el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez le retiró la subvención directa del estado liquidando la institución. Posterior a esto se realizó una convocatoria

³⁴⁵ Según Elvira Gómez de Salamanca, autora de la reseña de la asociación en 1962, Baas organizó inicialmente la venta de abonos de diez conciertos en los que era posible mantener la misma ubicación y un descuento del 20%.

³⁴⁶ Aparecen mencionados en los programas pertenecientes a la temporada oficial 1962 de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. CDM-BN, pp.103-109.

de la nueva Orquesta Sinfónica Nacional pasando en 2003 a ser dependencia de la Asociación Nacional de Música Sinfónica.³⁴⁷

La nueva generación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia continúa su labor hasta la actualidad y su objetivo principal sigue siendo la difusión de la música sinfónica en el país. El número de conciertos anuales asciende a setenta conciertos de temporada, didácticos, ópera, ballet y zarzuela. Dentro de los conciertos realizados con la presencia de artistas internacionales se destacan: Claudio Arrau, Benjamin Schmid, Gabriela Montero, Andrea Bocelli, Juan Diego Flórez y José Carreras.³⁴⁸

Es importante resaltar los nombres de diferentes integrantes de la orquesta, quienes además de su trayectoria sinfónica, tuvieron una práctica interpretativa dentro de agrupaciones de cámara que irán apareciendo a lo largo de este capítulo. Es el caso de los violinistas Efraím Suárez, Gustavo Kolbe, Frank Preuss, Carlos Rocha, Luis Biava, Ruth Lamprea, Mario Díaz, Liz Ángela García, Miguel Ángel Guevara y Angélica Gámez; el violista Ernesto Díaz; y los violonchelistas Ludwing Matzenauer, Luis Guillermo Cano y Mintcho Badev.

3.1.3.- La Fundación Filarmónica Colombiana

La iniciativa de este organismo nace de la decisión de conformar una agrupación sinfónica diferente a la orquesta pionera que había surgido en el Conservatorio Nacional hacia principios del siglo XX. Jaime Guillén, Frank Preuss y Mario Posada Torres, quienes hicieron parte de la institución pionera, promovieron la creación de una nueva orquesta inicialmente bajo el nombre de Orquesta Filarmónica Colombiana [Figura III. 3a]. Dice el acta fundacional:

³⁴⁷ MESA, Luis Gabriel. “Orquesta, sinfonía y filarmónica: musicalizando la expresión humana”. [En línea]. *Revista Tempo*, N.º 1, octubre-diciembre. Bogotá, Impresión Diario La República, 2013, pp. 18-22. Disponible en: <http://mesamartinez.com/docs/Articulo-Orquestas-Tempo.pdf> [Consultado: 29-07-2022]. Para profundizar en el proceso de liquidación de la orquesta véase: <https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/33-3.pdf> [Consultado: 31-07-2022].

³⁴⁸ Para ampliar la información referente a la actividad actual de la orquesta puede verse: <https://sinfonica.com.co> [Consultado: 30-07-2022].

“En Bogotá D.E. a los 25 del mes de enero de 1966, siendo las 7 de la noche, se reunieron las siguientes personas: Luis Antonio Escobar, Eduardo Mendoza Varela, Andrés Pardo Tovar, José Ignacio Libreros, Carlos Medellín, Frank Preuss, Mario Posada Torre, Jaime Guillén Martínez, Raúl García Rodríguez, con el fin de constituir una Fundación denominada Filarmónica Colombiana, entidad de naturaleza estrictamente cultural, sin ánimo de lucro, destinada a la divulgación Nacional e Internacional de la música culta”.³⁴⁹

El concierto inaugural de la nueva agrupación se llevó a cabo en julio de 1966 en el Teatro Colón, bajo la batuta de Jaime Guillén y la actuación como solista de Frank Preuss [Figura III. 3b]. Después del debut de la orquesta, la prensa en palabras de Lucy Nieto de Samper expresó:

“El concierto de inauguración [...] fue una demostración de la alta calidad de la orquesta, de su director y su primer violinista, que es famoso no solo en el país sino en el mundo, muchos triunfos deseamos a este excelente grupo de músicos que habrá de contribuir al desarrollo artístico y cultural del país”.³⁵⁰

Como lo afirma Mario Posada, a pesar de contar con el apoyo de líderes políticos y amigos de la cultura, este primer año de actividad estuvo lleno de altibajos y dificultades por la falta de un patrocinio estable y oficial, lo que tuvo como consecuencia la partida de varios integrantes de la nueva agrupación como Jaime Guillén (director) y Frank Preuss (concertino),³⁵¹ quienes se vieron en la necesidad de emigrar hacia Venezuela en busca de una estabilidad económica para ellos y sus familias.³⁵²

³⁴⁹ Citado en: ROZENTAL, *Orquesta Filarmónica de Colombia*, p. 34.

³⁵⁰ Ibidem, p. 36. Fragmento de la columna “Cosas que pasan” por Lucy Nieto en el periódico *El Tiempo*, 12 de julio de 1966.

³⁵¹ Además de su actividad dentro de la escena sinfónica, Guillén se desempeñó en la música de cámara como segundo violín, durante la segunda generación del Cuarteto Bogotá (1949-1965). Fue además director de la Camerata Bogotá conformada en 1973 en compañía de Frank Preuss y Mario Posada, como se verá luego.

³⁵² “Entrevista con Mario Posada Torres”. [En línea]. Capítulo 1. *Unidad Nacional de Artistas*. 29 agosto de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fIJZ1ppSmLg> [Consultado: 30-07-2022].

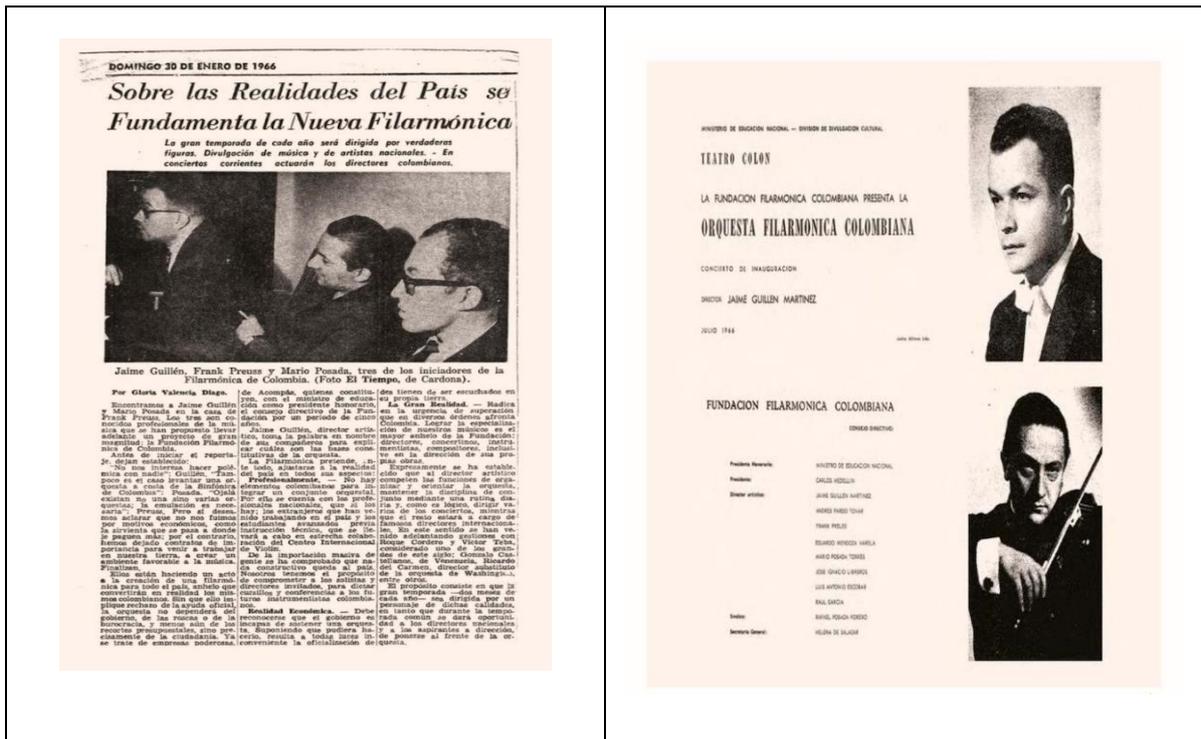


Figura III. 3 a y b. Izquierda: Se anuncia en *El Tiempo* la creación de la nueva orquesta en 1966. Derecha: programa del concierto inaugural de la Orquesta Filarmónica Colombiana.³⁵³

Después de la salida inminente de varios miembros de la nueva agrupación, según Posada, él y el clarinetista Raúl García continuaron con el proyecto de cimentar la práctica orquestal de manera estable en Bogotá. Fue así como, al poco tiempo y después de innumerables reuniones con personajes políticos, finalmente con la firma de Alfonso López Michelsen se pudo establecer el decreto que sacó adelante la Orquesta Filarmónica de Bogotá, como se verá a continuación.³⁵⁴

3.1.4.- La Orquesta Filarmónica de Bogotá

Esta orquesta se estableció como entidad autónoma por el Acuerdo 71 de 1967, del Concejo Distrital. Su objetivo inicial consistió en la divulgación del repertorio musical clásico a todos los sectores sociales de la ciudad. En el momento de su fundación, la institución reprodujo los estatutos de la Fundación Filarmónica Colombiana, creada en

³⁵³ Fuentes tomadas de ROZENTAL, *Orquesta Filarmónica de Colombia...*, pp. 32-33.

³⁵⁴ López Michelsen ya estaba lanzando su campaña presidencial y sería presidente de la República de Colombia entre 1974-1978. Véase la “Entrevista con Mario Posada Torres” antes citada.

1966.³⁵⁵ El 19 de agosto de 1968, con su primer concierto [Figura III.4], la nueva Orquesta Filarmónica de Bogotá dejó en la ciudad una alternativa que se sumaba al trabajo de la entonces llamada Orquesta Sinfónica de Colombia, ensamble pionero que había emergido en el Conservatorio desde principios de siglo.

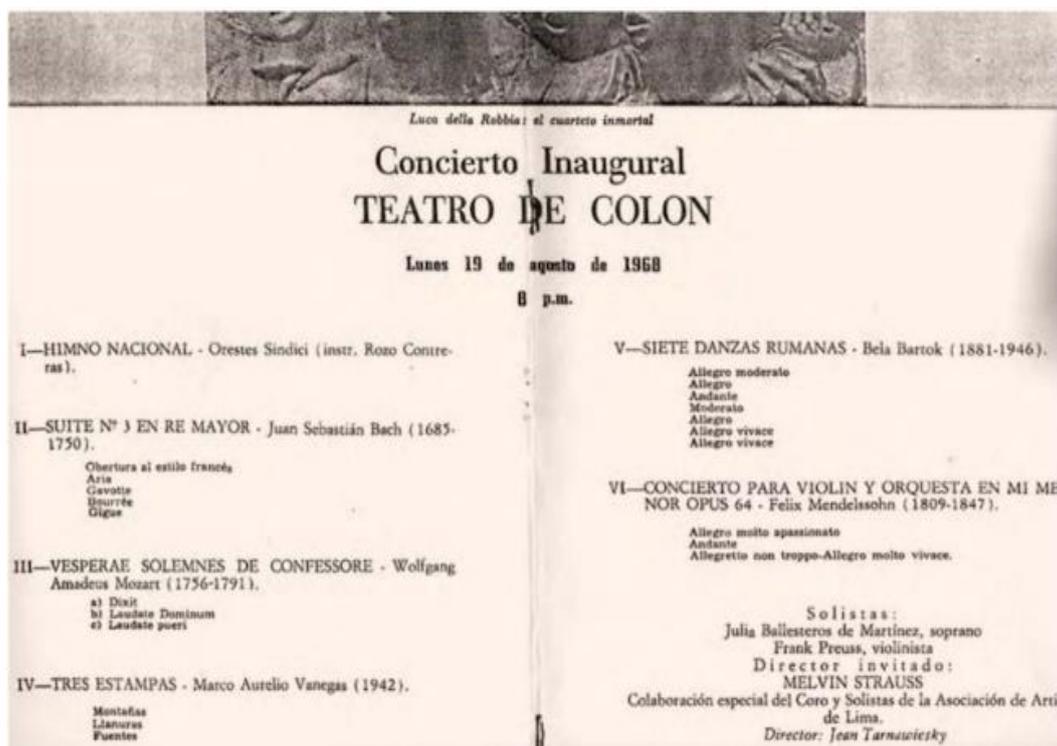


Figura III. 4. Programa del concierto inaugural de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el 19 de agosto de 1968.³⁵⁶

Con treinta y ocho integrantes, la orquesta inició sus actividades [Figura III. 5]. Desde el principio tuvo la intención de divulgar el repertorio clásico alcanzando a toda la sociedad bogotana, así como la preparación de obras con carácter didáctico orientadas a públicos infantiles. En esa línea, la institución a lo largo de los años ha desarrollado programas pedagógicos y propuestas presentadas en diferentes escenarios de la ciudad, transitando por iglesias, centros comunitarios, barrios y escuelas públicas. Los diferentes espacios de difusión abarcan una diversidad de ámbitos en los cuales se destaca el

³⁵⁵ Orquesta Filarmónica de Bogotá. Tomado del archivo de Bogotá, fondo documental. Disponible [En línea]. http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/sites/default/files/fondo_documental/guiaorquest.pdf [Consultado: 23-10-2021].

³⁵⁶ Fuente tomada de ROZENTAL, *Orquesta Filarmónica de Colombia...*, p.38.

programa *Música para todos*, transmitido por la televisión nacional desde principios de los años setenta y los conciertos transmitidos por frecuencias radiales como la H.J.C.K y la H.J.U.T.³⁵⁷



Figura III. 5. Nómina de autoridades e integrantes de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en el momento inaugural, según programa de mano del primer concierto, del 19 de agosto de 1968.³⁵⁸

Nuevamente, resulta relevante destacar los nombres de diferentes concertinos e integrantes de la agrupación, que han transcurrido durante los más de cincuenta años de la orquesta, por su participación en diferentes agrupaciones de cámara. Algunas personas efectivamente se fueron repitiendo en organismos diferentes. Así, se señalan los violinistas Frank Preuss, Mario Posada, Carlos Villa, Luis Biava, Ruth Lamprea y Juan Carlos Higuita; los violistas Aníbal Dos Santos, Ricardo Hernández y Sandra Arango; y los violonchelistas Luis Guillermo Cano y Diego García.

Hasta el presente, esta orquesta ha realizado ciclos de compositores como Mahler, Bruckner y Bartók. Conjuntamente, ha materializado propuestas sinfónicas con artistas

³⁵⁷ Ibidem, pp. 2-3.

³⁵⁸ Fuente tomada de ROZENTAL, *Orquesta Filarmónica de Colombia...*, p. 38.

populares como Totó La Momposina, Puerto Candelaria, Aterciopelados y Herencia de Timbiquí, que le han permitido llegar a nuevos públicos. Recibió dos premios Grammy Latino en 2008 como Mejor Álbum Instrumental (*40 años*) y, en 2018, como reconocimiento a la ingeniería de sonido de Rafa Sardina, por el trabajo musical *50 años tocando para ti*. La Filarmónica de Bogotá, como institución, fue ampliando su estructura y en la actualidad cuenta con un proyecto de formación musical en treinta y tres instituciones educativas del distrito. A su vez, ha conformado diferentes agrupaciones derivadas, como la Banda Sinfónica Juvenil, el Coro Filarmónico Juvenil, el Coro Juvenil, la Filarmónica de Música Colombiana, la Orquesta Filarmónica Juvenil, la Orquesta Infantil, la Orquesta Filarmónica Juvenil de Cámara y la Orquesta Filarmónica Prejuvenil.³⁵⁹

3.1.5.- La Orquesta Nueva Filarmonía

Fundada en 2014, esta orquesta surge de manera independiente encabezada por Ricardo Jaramillo como director artístico y musical, un músico con una larga trayectoria dirigiendo agrupaciones como la Orquesta Filarmónica de Bogotá –de la cual fue director asistente entre 2004 y 2010–, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de EAFIT y la Filarmónica de Cali. Se destacan las invitaciones a dirigir en la *Mansion House* de Londres, en 2011, la *City of London Sinfonia*, y, en junio de 2014, la *Berliner Symphoniker* en el teatro de la Philharmonie en Berlín.³⁶⁰

La Nueva Filarmonía ha tenido actividad ininterrumpida hasta 2021 con una titánica labor en la consecución de los recursos, al ser una orquesta independiente que no cuenta con apoyo económico estable. La agrupación ha realizado conciertos en las principales salas de Bogotá y fue acreedora en 2019 del Grammy Latino en la categoría “Mejor

³⁵⁹ Para ampliar, véase: <https://filarmonicabogota.gov.co> [Consultado: 27-07-2022].

³⁶⁰ Ricardo Jaramillo inició sus estudios en Bogotá con Amalia Samper y Manuel Cubides en el Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de los Andes. Estudió dirección coral con Alejandro Zuleta en el Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana y gracias a una beca de la Comisión Fullbright, realizó una maestría en dirección de orquesta en la Michigan State University con Leon Gregorian. Ha estudiado con Lior Shambadal (San Gemini-Italia, 2008) y Robin O’Neill (Londres, 2010).

Álbum de Música Clásica” por el disco *Regreso*, grabado al lado del compositor, arreglista y conguero, Samuel Torres.³⁶¹

Dentro de la actividad desarrollada por esta orquesta se pueden mencionar dos cuartetos de cuerda conformados por miembros de la agrupación. El primero liderado por el violinista Miguel Ángel Guevara, quien ha sido concertino y miembro fundador.³⁶² En 2002, como una iniciativa de amigos y colegas, como lo expresa Ricardo Hernández (violista de la agrupación), se conformó el Cuarteto Manolov, agrupación en la que Guevara es miembro fundador como se verá en el capítulo cuarto. El cuarteto cuenta con una trayectoria de dieciocho años ininterrumpidos, convirtiéndose en una de las agrupaciones más representativas del país en este tipo de práctica.³⁶³ El segundo es el cuarteto Éfferus, conformado por Paula Castañeda, Irene Guerra, Cristian Díaz y María Fernanda Flórez, agrupación que surgió como iniciativa exclusivamente de miembros de esta orquesta.

El desarrollo de las orquestas sinfónicas y la actividad camarística de los intérpretes en Colombia pueden compararse en muchos sentidos con lo descrito por Beatriz Hernández en su tesis doctoral sobre la música de cámara en Madrid. La musicóloga expone que en los primeros años del siglo XX se mantuvieron allí prácticamente las mismas sociedades y agrupaciones, integradas incluso por los mismos intérpretes, en cada uno de los casos. Por tal motivo, relaciona la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta del Teatro Real que compartieron, en gran parte, a los mismos profesores, compositores y personajes aristocráticos presentes en el público. Un claro ejemplo de este tipo de vínculo se refleja en el Cuarteto Francés, cuyo nombre fue asignado por su primer violín, Julio Francés, quien ocupó el cargo de concertino de la Orquesta Sinfónica y del Teatro Real. Previo al establecimiento del Cuarteto Francés, el panorama de la música de cámara

³⁶¹ El colombiano Samuel Torres se encuentra radicado en Nueva York. Ha sido dos veces ganador de la beca ‘Chamber Music America’ y ha trabajado con reconocidos músicos de jazz latino, llevando su visión personal de la música ‘latina’ por todo el mundo y combinando su labor de compositor y solista con orquestas sinfónicas a nivel internacional.

³⁶² Miguel Ángel Guevara inició sus estudios en la Fundación Orquesta Juvenil, posteriormente en la Orquesta Sinfónica Nacional y hasta la actualidad se desempeña como concertino de la orquesta.

³⁶³ Entrevista sostenida por la tesista con Ricardo Hernández, en abril de 2020.

se nutría tanto de la llegada de grupos internacionales que visitaban la capital, como de conciertos de grupos locales como el Cuarteto Vela y el Cuarteto Español. Sin embargo, el Cuarteto Francés se convertiría en la primera iniciativa de carácter local y estable para el cultivo de la música de cámara en el Madrid de comienzos del siglo XX.³⁶⁴

En forma similar, las trayectorias tanto de las orquestas sinfónicas como de las orquestas de cámara colombianas permiten trazar los caminos recorridos y compartidos por diferentes intérpretes de cuerdas. De la misma manera en que los integrantes del Cuarteto Francés hicieron parte en su totalidad de la Filarmónica y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en la capital colombiana se identifica al Cuarteto Bogotá como pionero en esta práctica musical de manera estable, siendo a su vez parte de las orquestas sinfónicas previamente mencionadas. Es así como, a partir del necesario abordaje de cada una de estas instituciones, se puede identificar un importante número de cuartetos que han extendido su actividad hasta el siglo XXI.

3.2.- Las orquestas de cámara

Durante los primeros cincuenta años de actividad de la Orquesta Sinfónica de Colombia (1953-2003),³⁶⁵ es posible ubicar la creación de sub-agrupaciones. Como es de interés particular dentro de esta investigación, se toman como referencia las orquestas de cuerdas. Estas orquestas estuvieron lideradas generalmente por los instrumentistas que ocuparon las primeras partes de las filas dentro de las agrupaciones sinfónicas. Fue posible ubicar, a partir de 1968, cuatro agrupaciones de este tipo: el Conjunto Colombiano de Cámara, la Orquesta Colombiana de Arcos, la Camerata Bogotá y la Orquesta de Cámara de Colombia. A continuación, por medio de fuentes primarias como programas de mano y de entrevistas a integrantes de dichas instituciones, se propone una reconstrucción de la historia detrás de estas iniciativas.

El Conjunto Colombiano de Cámara, para comenzar, estuvo integrado por los primeros atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional y bajo la dirección del violinista

³⁶⁴ HERNÁNDEZ POLO, *La música de cámara en Madrid...*, pp. 16-23.

³⁶⁵ Se toma como punto de partida el año del concierto inaugural, 20 de julio de 1953.

alemán Gustavo Kolbe, el concertino, quien tuvo un particular interés por la práctica de la música de cámara.³⁶⁶ Además del ya nombrado conjunto, Kolbe también hizo parte del Cuarteto Bogotá y del Trío de Cámara, con el que se ubican recitales entre 1967 y 1970.³⁶⁷ Según Ospina Velasco, el ensamble habría sido conformado en 1968, con el objetivo de brindar a la capital un grupo de cámara profesional que pudiera realizar conciertos de manera periódica y de máxima calidad. En cuanto al repertorio, además de querer presentar al público obras de origen europeo, también tuvo el interés de apoyar a los compositores nacionales mediante la ejecución de sus obras.³⁶⁸

Es interesante cómo el movimiento de orquestas de cámara rodeó no solo a los instrumentistas de cuerda, sino que también despertó la iniciativa de compositores nacionales para liderar la producción musical. Fue este el caso de Blas Emilio Atehortúa, quien, en compañía de integrantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia, organizó en 1968 bajo su dirección artística, la Orquesta Colombiana de Arcos. La labor de Atehortúa consistió en conformar una agrupación con el objetivo de difundir no solo obras originales para este formato producidas en el país, sino también adaptaciones de canciones pertenecientes al folclore nacional.

Fue así como el ensamble tuvo recitales en el Festival de Música Religiosa de Popayán, en el Club Los Lagartos, en el Club de la Colina y en la sala de conciertos de la BLAA, donde se ubican cinco programas de conciertos entre 1969 y 1973 [Figura III. 6]. Dentro de esta agrupación cabe nombrar la presencia de integrantes que hicieron parte del Cuarteto Bogotá y del Cuarteto Arcos, como Gustavo Kolbe, Ruth Lamprea, Alfredo Hernández, Ernesto Díaz y Gabriel Hernández. La propuesta de esta orquesta de cámara marca la diferencia con otras agrupaciones de este tipo, al haber sido promovida particularmente por un compositor nacional, quien además de asumir la dirección de la

³⁶⁶ Kolbe inició sus estudios en su país de origen, en la ciudad de Dresden, con su padre también violinista, Guillermo Kolbe. Continuó sus estudios en España y posterior a esto llegó al país, donde además de concertino de la Orquesta Sinfónica de Colombia, fue profesor de violín en el Conservatorio Nacional.

³⁶⁷ Existe información en el historial de conciertos *Opus* disponible en el Banco de la República.

³⁶⁸ Así consta en el programa de mano del concierto realizado por la agrupación el 18 de abril de 1968, en la sala de conciertos de la BLAA.

agrupación tuvo la posibilidad de difundir sus composiciones y enfocar sus esfuerzos en la adaptación e interpretación del repertorio local.³⁶⁹

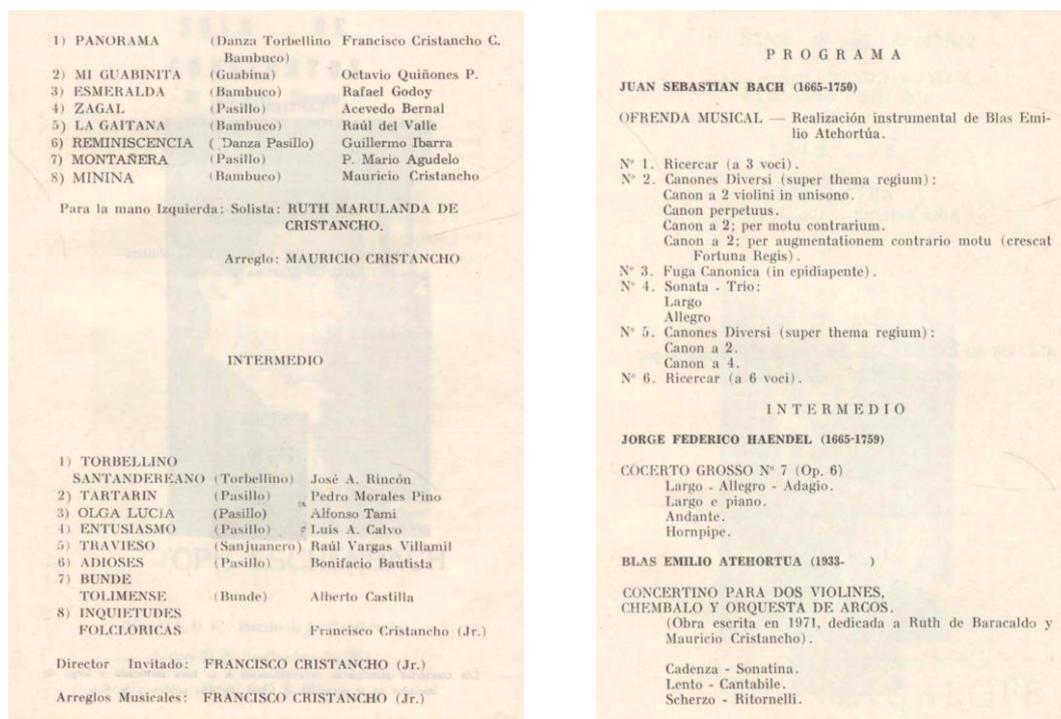


Figura III. 6. Programas de los conciertos realizados por la Orquesta Colombiana de Arcos en la Sala de Conciertos de la BLAA. Izquierda, 13 de septiembre de 1972. Derecha, 21 de abril de 1971

Para la década de los setenta comenzó la actividad de un grupo de violinistas, quienes además de formar parte de las orquestas sinfónicas, tuvieron carreras internacionalmente reconocidas. Conformaron diversas agrupaciones de cámara en las que compartieron escenarios como solistas y contribuyeron con la difusión del repertorio escrito para orquesta de cuerdas. Dentro de estos intérpretes figuran los nombres de Frank Preuss, Carlos Villa, Luis Biava y Carlos Rocha.

³⁶⁹ Programas de mano pertenecientes a la agrupación entre 1969-1973 disponibles en *Opus*, archivo histórico de conciertos de la sala de conciertos de la BLAA.

3.2.1.- Frank Preuss

Si se hace referencia al desempeño de las cuerdas sinfónicas en Colombia, es necesario nombrar al violinista Frank Preuss (1934-2021), quien arribó en 1938 a Colombia, procedente de Alemania. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Bogotá con Gerhard Rothstein y posteriormente realizó estudios en Europa y Estados Unidos, en donde tuvo la posibilidad de recibir clases de Yehudi Menuhin. Fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Colombia durante diez años, concertino de la Orquesta Sinfónica de Detroit y concertino asociado de la Orquesta Sinfónica de New Jersey, cargo que declinó para ocupar el de concertino fundador en la Orquesta Filarmónica de Bogotá.³⁷⁰

Preuss lideró en 1973 la Camerata Bogotá, creada por integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional y posteriormente dirigida por Jaime Guillén. De esta agrupación, se logró ubicar tan solo un programa de mano perteneciente al concierto realizado el 2 de mayo de 1974 en la sala de conciertos de la BLAA, de donde se infiere la nutrida actividad y posible continuidad de la Camerata por varios años. Según la reseña:

“Tuvo diferentes actuaciones en la Sala Luis Ángel Arango, en la Televisora Nacional y en diferentes ciudades del país, siempre con los mejores elogios de la crítica autorizada. Después de su reciente éxito en el Undécimo Festival de Música Religiosa de Popayán y de la presente actuación, la Camerata tiene futuros compromisos en las diferentes ciudades del país y en otras de Latinoamérica (Santiago, Lima, Quito, Panamá y Guatemala)”.³⁷¹

No se conoce el año de finalización de las actividades de la camerata. Sin embargo, once años después, en 1984, se tiene la aparición de una nueva agrupación de este tipo llamada Orquesta de Cámara de Colombia, a cargo de los violinistas Frank Preuss, Carlos Villa y Luis Biava. Este ensamble se establece como corporación cultural y tuvo como objetivo principal ampliar la difusión musical gracias al impulso y actividad realizada por

³⁷⁰ Información disponible en los programas de mano pertenecientes a los conciertos realizados en 1984 y 1989 por la Camerata Bogotá y la Orquesta de Cámara de Colombia. Disponible en el archivo *Opus* en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

³⁷¹ Programa de mano perteneciente al concierto realizado el 25 de abril de 1984. Disponible en el archivo *Opus* antes mencionado.

sus miembros, quienes integraban diferentes agrupaciones de la capital. Dentro de su descripción, se lee:

“Las proyecciones de la Orquesta de Cámara de Colombia, tanto a nivel nacional como internacional, son ilimitadas. Su constitución le permite ofrecer conciertos en Bogotá, su sede habitual y en todas las ciudades del país, ofreciendo así una respuesta artística válida a todos los amantes de la buena música. Por otra parte, propiciará actividades didácticas a escala nacional, pues cuenta para ello con la inobjetable calidad de sus integrantes. Igualmente, podrá, con un altísimo nivel, representar culturalmente a Colombia en importantes eventos musicales internacionales”.³⁷²

Con una preferencia visible por el repertorio europeo, la orquesta tuvo una actividad continua y documentada, lo que permite hacer un rastreo por medio de sus conciertos públicos hasta el año 1989 [Figura III.7]. Dentro de su conformación se encuentran instrumentistas pertenecientes tanto a la Orquesta Sinfónica Nacional como a la Orquesta Filarmónica de Bogotá.



Figura III.7. Integrantes de la Orquesta de Cámara de Colombia, según fotografía tomada del programa del concierto realizado el 03 de mayo de 1986. Sala de Conciertos de la BLAA

³⁷² Programa de mano perteneciente al concierto realizado el 2 de mayo de 1974. Disponible en el archivo *Opus*.

Gracias a su labor como director, solista, intérprete de cámara y sinfónico, Frank Preuss se hizo acreedor a destacados reconocimientos en los últimos años. Como iniciativa del Conservatorio del Tolima, en la ciudad de Ibagué, César Augusto Zambrano³⁷³ –director de la institución desde 1975– materializó la idea de tener un concurso de violín de talla internacional como homenaje a la labor realizada por Preuss. La primera edición del concurso se realizó en octubre de 2014 y la segunda edición en septiembre de 2018, ambas en las instalaciones del Conservatorio del Tolima. Según Preuss, en Colombia “hay más entusiasmo que antes”. El evento es un hecho importante, al ser el primer concurso internacional de violín que se hace a muy alto nivel.³⁷⁴

Dentro de los reconocimientos otorgados a Preuss se destacan la condecoración Orden Ciudad Musical, entregada por la Alcaldía de Ibagué en 2018, y el título de Doctor Honoris Causa en Educación, otorgado por el Consejo Superior de la Universidad del Tolima en febrero de 2019.³⁷⁵

3.2.2.- Padre e hijos Cristancho

Una característica sociológica dentro de la historia musical colombiana, que arranca en el siglo XX y continúa hasta la actualidad, es la de encontrar generaciones de familias musicales que continúan su legado por medio de la educación y de la interpretación. Apellidos como Díaz, Guevara y Cristancho son algunos de los más frecuentes, como se puede corroborar a lo largo de esta investigación en relación con las diferentes

³⁷³ Para ampliar véase: VILLA HERNÁNDEZ, Polidoro. “César Augusto Zambrano Rodríguez. La música como opción de vida”. [En línea]. Repositorio Universidad de Ibagué, pp.83-107. Disponible en: <https://repositorio.unibague.edu.co/bitstream/20.500.12313/135/5/2.4.%20C%c3%a9sar%20Augusto%20Zambrano%20Rodr%c3%adguez.pdf> [Consultado: 30-07-2022].

³⁷⁴ Tomado de una entrevista al Maestro Frank Preuss realizada en 2018 a raíz del Concurso Internacional de Violín. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-Kh8IEAXHZs> [Consultado: 23-10-2021].

³⁷⁵ Puede verse “La UT condecorará al Maestro Frank Preuss” [En línea]. Universidad del Tolima, 2019. Disponible en: <http://medios.ut.edu.co/2019/02/21/la-ut-condecora-al-maestro-frank-preuss/> [Consultado: 27-09-2022].

agrupaciones nombradas. En esta sección se dilucidan las trayectorias musicales de un padre, Francisco Cristancho Camargo, y sus dos hijos, Francisco y Mauricio.³⁷⁶

3.2.3.- Francisco Cristancho Camargo y el *Cuarteto Tricolor*

El compositor boyacense Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) inició su formación musical en su pueblo natal, Iza,³⁷⁷ y posteriormente en el Conservatorio Nacional en Bogotá. De acuerdo con Iriarte y Rodríguez, permaneció ocho años en Europa, donde tuvo actividad en España y Holanda. Tras volver a Colombia, se vinculó con la Orquesta Sinfónica como trombonista, fue bandolista de la estudiantina Pedro Morales Pino y trabajó en programas radiales. A su regreso definitivo, en 1952, dirigió la Banda Municipal de Tunja y continuó su labor de difusión, composición y promoción de artistas.³⁷⁸

Su producción musical está inscrita dentro de la música popular colombiana, en su mayoría, con ritmos propios de la zona andina colombiana y del altiplano cundiboyacense.³⁷⁹ Se acuerda con Juan Pablo González, quien tempranamente estableció la idea de una riqueza de la cultura popular de América Latina que va de la mano de los importantes recursos naturales, a pesar de haber permanecido a lo largo de casi todo el siglo XX al margen de la academia.³⁸⁰ En tal sentido, Cristancho sería un ejemplo de preferencia por los géneros de música popular como proyecto principal de difusión, sin

³⁷⁶ Para ampliar este punto, puede verse HURTADO, Mayerly. “Cadenas familiares canónicas en la práctica interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia. Arcos y *Tricolor*”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, Vol. 3, N° 6. Ecuador, Universidad de las Artes, noviembre 2022, pp. 65-79.

³⁷⁷ Iza es un pequeño municipio del departamento de Boyacá, ubicado a 241 km de Bogotá.

³⁷⁸ Notas del programa de mano escritas por Martha Enna Rodríguez para el concierto realizado el 19 de junio de 2000 por el cuarteto de cuerdas La Camerata. Disponible en el archivo *Opus*. La obra del compositor está tratada en una serie de cuatro episodios de un documental realizado por sus hijos y publicado por la Escuela de Formación Mauricio Cristancho. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gfw1AV-yY&list=PLqkVgpVYFh4Mlk3jS8uWQ9O6i60MHjib2> [Consultado: 25-07-2022].

³⁷⁹ IRIARTE, Carolina. “Cristancho Camargo, Francisco”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 4. Madrid: SGAE, 1999, p. 167.

³⁸⁰ GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, *Revista Musical Chilena*, año XL, n° 169, 1986, pp. 59-84.

el imperativo de considerarse separado de dicha cultura por su formación académica en Europa.

Una única obra aportó el compositor para el formato del cuarteto de cuerdas. Como se explicó en el capítulo anterior, fue en 1941 cuando gestó el *Cuarteto Tricolor*, composición que adquirió una notable popularidad a lo largo de los años, al punto de poder afirmarse que es la que ha tenido el mayor número de interpretaciones públicas (alrededor de trece hasta el año 2020). [Tabla III.1.] *Tricolor* es un trabajo en torno a motivos rítmicos y melódicos colombianos, en el cual Cristancho reelabora tres obras compuestas con anterioridad, de manera independiente. Cada una en un ‘ritmo’ específico, se suceden *Torbellino de mi tierra*, un torbellino, *Bochica*, con aire de bambuco, y *Trigueñita*, un pasillo.³⁸¹

REGISTRO DE INTERPRETACIONES CUARTETO TRICOLOR 1941-2020		
CUARTETO	AÑO	Fuente
Colombiano	1973	Radiodifusora Nacional - Señal Memoria
Las Artes	1983	Sala de Conciertos BLAA - Archivo Opus
La Camerata	2000	Sala de Conciertos BLAA - Archivo Opus
Nuevo Cuarteto Bogotá	2000	Teatro Americano OSJC - Radiodifusora Nacional
Arcos	2002	Universidad Central de Bogotá - Ruth Lamprea
Santafé	2012	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Naia	2013	Concierto Sala Otto de Greiff
Monarca	2014	Concierto Sala Otto de Greiff
Santafé	2014	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Eutonia	2015	Sala de Conciertos BLAA - Archivo Opus.
Q-Arte	2020	Dentro del repertorio actual - http://cuartetartoarte.com
Manolov	2020	Dentro del repertorio
Cuarteto EAFIT	2020	20 años Orquesta Sinfónica EAFIT Medellín

Tabla III.1. Interpretaciones del *Cuarteto Tricolor*, de Cristancho

³⁸¹ No debe olvidarse que estos aires populares, para inicios de los años 40 habían ido cambiando respecto de sus versiones folclóricas, adquiriendo características a veces regionales y a veces compartidas también con Venezuela y Ecuador. Deudor del vals europeo, el ritmo básico del pasillo, sin embargo, resulta muy característico al constituirse de dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra; la armonía se basa en progresiones armónicas simples. Véase WONG, Ketty. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013, p. 77.

3.2.4.- Orquestas juveniles de cámara

La orquesta juvenil es definida por Nunes Bracho como una agrupación instrumental conformada por músicos, quienes por su edad entran en el concepto social de juventud y reciben educación interpretativa bajo una institución de educación musical de manera polisémica, como intérpretes del repertorio solista y como instrumentistas dentro de una orquesta. A su vez, esta doble experiencia enriquece su desempeño dentro su contexto musical.³⁸² Esta definición es sustentada a su vez por Daniel Barenboim, reconocido por su labor alrededor del mundo dirigiendo orquestas juveniles:

“Las orquestas juveniles son una parte fundamental de la educación de muchos músicos; son parte de un proceso humanístico. Ofrecen a los jóvenes la oportunidad de mejorar sus habilidades musicales y refinar sus sensibilidades estéticas”.³⁸³

Bajo este mismo modelo de orquesta juvenil, se ubican en Bogotá a finales del siglo XX cuatro agrupaciones que comparten esta estructura, conformadas dentro de una institución a manera de práctica instrumental y de música de cámara.

La primera de ellas fue la Orquesta de Cámara del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Establecida en 1965, fue dirigida por el violista Ernesto Díaz, quien para ese entonces se desempeñaba también como profesor de la institución. Es posible ubicar registros de conciertos públicos hasta 1971. El objetivo de la agrupación fue ejercitar la interpretación en un grupo de alumnos avanzados de cuerda del conservatorio, apoyada también por profesores e integrantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia.³⁸⁴ Para 1976, tras el establecimiento de la escuela de música Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia por Ernesto Díaz, decidió continuar con la labor de la conformación de grupos de cámara.³⁸⁵ Es así como se crea el Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.

³⁸² NUNES, *El aprendizaje musical a través de la experiencia...*, p. 54.

³⁸³ BARENBOIM, Daniel. “Preface”. En KARTOMI, M., DREYFUS, K. y PEAR, D. (eds.). *Growing up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World*. Melbourne, 2007. Citado en NUNES, *El aprendizaje musical a través de la experiencia...*, p. 201.

³⁸⁴ Programa de mano de la Orquesta Colombiana, 2 de mayo de 1968 en la sala de conciertos de la BLAA.

³⁸⁵ Véase en el presente capítulo el apartado 3.5.3: Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.

Según el primer registro hallado de la agrupación, para 1979 ya contaba con un año y medio de actividad. Por lo tanto, es posible enmarcar el funcionamiento de dicha orquesta entre 1977 y 1987. De la misma manera en que se desarrolló la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, su fundador y director Ernesto Díaz estaría al frente de cada uno de los grupos de cámara en sus inicios. Posterior a esto, como lo sugiere la reseña de la agrupación, para 1987 la Orquesta de Cámara de Cuerdas estaba dirigida desde nueve años atrás por Mario Díaz.³⁸⁶ Es posible inferir que la dirección de la agrupación pasó a estar en manos del violinista Mario Díaz a tan solo dos años de su conformación, quien a su vez se desempeñó como profesor en la institución.³⁸⁷ El repertorio no fue exclusivamente de procedencia europea, pues se han podido documentar obras de compositores colombianos, como es el caso de la *Suite para cuerdas* Op.115 de Blas Emilio Atehortúa, interpretada en 1987.³⁸⁸

3.2.5.- Francisco y Mauricio Cristancho Hernández

Los hermanos Cristancho tuvieron una productiva actividad que continuó con la línea de la composición, adaptación e interpretación de músicas denominadas como propias en Colombia. Luego de iniciar sus estudios con su padre, ingresaron al Conservatorio Nacional de Música y, años después, formaron parte de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Francisco (1941-2023) estudió violonchelo y dirección. Fue el encargado de fundar el Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho, la Orquesta Colombiana y la Coral Colombiana, entre muchas otras agrupaciones.³⁸⁹ Mauricio (1946-2023) estudió violín con Ernesto Díaz, Alberto Lysy y Henryk Szeryng; también estudió orquestación y dirección orquestal con el maestro Olav Roots. Tuvo una destacada carrera como solista: fue Concertino Asistente y Concertino Asociado de la Orquesta Sinfónica

³⁸⁶ Programa de mano de los Grupos de Cámara de la Orquesta Sinfónica Juvenil del 14 de octubre de 1987 en la sala de conciertos de la BLAA.

³⁸⁷ Mario Díaz inició sus estudios con su padre Ernesto Díaz en el Conservatorio Nacional. Estudió violín con Frank Preuss, Carlos Villa, Mauricio Cristancho y Ruth Lamprea. Se hizo acreedor a una beca de Colcultura para adelantar estudios de perfeccionamiento en Baltimore con el violinista Daniel Heifetz.

³⁸⁸ Programa de mano de los Grupos de Cámara de la Orquesta Sinfónica Juvenil del 28 de marzo de 1987 en la sala de conciertos de la BLAA.

³⁸⁹ Sobre la vida musical de Francisco Cristancho Hernández, véase: <https://filarmonicabogota.gov.co/francisco-cristancho-hernandez/> [Consultado: 23-10-2021].

de Colombia por once años. En su labor pedagógica se desempeñó como profesor de violín del Conservatorio Nacional y del Centro de Orientación Musical Cristancho, en donde fue director y tuvo a cargo la escuela de violín y de música de cámara.³⁹⁰

Se encuentra vigencia en lo propuesto por Juan Pablo González acerca de la cultura musical en América Latina que, según su visión, coexiste en dos diferentes modalidades: activa y pasiva. La cultura pasiva encierra toda la herencia artística y musical proveniente de Europa imitada y desarrollada en América Latina, mientras que la cultura activa surge de la integración de la cultura pasiva con la cultura nativa; se acepta lo ajeno como herencia enriquecedora, permitiendo dar paso a manifestaciones culturales (criollas, afroamericanas, folclóricas) y ritmos adaptados a la propia cultura y espacio sonoro en cada ámbito geográfico.³⁹¹ Este concepto permite ubicar a la familia Cristancho dentro de la cultura activa, que tomó el camino de la apropiación y difusión musical desde la composición, la adaptación y la práctica como medio de difusión de los ritmos de raíz europea, pero asimilados y desarrollados como propios.

Fue así como nacieron dos orquestas de cámara en la escena musical colombiana con un enfoque particular hacia la música popular y una mezcla instrumental que permitió conocer un panorama diferente en las ya conocidas orquestas de cámara. A partir de la iniciativa de Francisco (h.) de establecer una escuela musical orientada a la creación y difusión de aires folclóricos colombianos, como él mismo lo describe,³⁹² en 1971 se instituyó el Centro de Orientación Musical “Francisco Cristancho”, en el cual, en compañía de su hermano, un año después conformarían la Orquesta Colombiana, de acuerdo con la siguiente reseña:

“Fue fundada a mediados de 1972 con el propósito de colaborar en el enaltecimiento de nuestra música nacional, reconociendo sus grandes valores y su derecho de ser presentada en cualquier sala de conciertos. [...] Está integrada por miembros de las Orquestas Sinfónica de Colombia y Filarmónica de Bogotá. Sus actividades se desarrollan a través

³⁹⁰ Tomado de las reseñas incluidas en los programas de mano de los conciertos realizados por la Orquesta Colombiana, Camerata Cristancho y por Mauricio Cristancho en la BLAA entre 1972 y 1986. Disponibles en el archivo *Opus*.

³⁹¹ GONZÁLEZ, “Hacia el estudio musicológico...”, pp. 59-60.

³⁹² Programa de mano de la Orquesta Colombiana, 1º marzo de 1978 en la sala de conciertos de la BLAA.

del Centro de Orientación Musical ‘Francisco Crisancho’ que es su sede y la entidad que coordina sus actividades”.³⁹³

Según el rastreo que se realizó sobre la actividad de la agrupación, se reconoce, además de la exclusiva presencia de música popular colombiana dentro del repertorio, la novedosa propuesta de incluir dentro de una orquesta de cuerdas (más allá de la percusión y el piano), un conjunto de tiples colombianos (entre tres y seis intérpretes), como parte estable de la orquesta.³⁹⁴ También se reconoce la presencia de la guitarra tan solo en uno de los conciertos (1986).



ORQUESTA COLOMBIANA	
INTEGRANTES	
VIOLINES PRIMEROS	CHELO
Mauricio Crisancho H.	Luis Miguel Castañeda
Estela de Díaz	
Julián Viecco	BAJO
Jarmila Jandová	Israel Becerra
VIOLINES SEGUNDOS	PIANO
María Cristina Lorza	Ruth M. de Crisancho
Oriol Rangel	
Guillermo Isaza	TIPLES
Camilo Gutiérrez	Luis Enrique Agudelo
Joaquín Rincón	Georgina de Mendoza
	Julián Lombana
VIOLAS	PERCUSION
Gisela de Berrió	Pedro S. Gutiérrez
Carmen de Seifert	

Figura III.8. Integrantes de familia Crisancho presentes en programas de mano. Sala de Conciertos de la BLAA. Izquierda: 23 de mayo de 1973. Derecha: 13 de agosto de 1975

³⁹³ Programa de mano de la Orquesta Colombiana, 23 de mayo de 1973 en la sala de conciertos de la BLAA.

³⁹⁴ El tiple, según Puerta, es un instrumento de creación criolla del siglo XIX, a partir de la guitarra de la época de los reyes católicos. El autor hace un recorrido histórico en el que busca reconstruir los orígenes del tiple. En el escrito realizado por Ochoa se plantea la relación que para el siglo XX se ha establecido entre el bambuco y el instrumento, ocupando un espacio relevante dentro de la interpretación de la música tradicional colombiana. En una investigación actual, tres autores presentan el resultado de un estudio enfocado en el tiple como instrumento solista con un acercamiento a los intérpretes más representativos en el siglo XXI. Véase: PUERTA, David. *Los caminos del tiple*. Bogotá, Ediciones AMP, 1988. OCHOA, Ana María. “Tradición, género y nación en el bambuco”, *A Contratiempo*, N° 9, 1997, pp. 35-44. CAMERO, S. A., RAMÍREZ, J. I. y VARGAS, Y. A. “Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias”. En *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol. 7. Conservatorio del Tolima, 2018, pp. 60-77.

De la Orquesta Colombiana se ubican actividades entre los años 1972 y 1986 lideradas por los dos hermanos Cristancho Hernández –Francisco en la dirección y Mauricio como concertino–. Cabe citar las palabras de Zuluaga, quien expresó su opinión dentro de las notas al programa del último concierto registrado por la agrupación, el 21 de junio de 1986, reflejando posiblemente el sentir del público, después de catorce años de trayectoria de la agrupación:

“Unas breves palabras para el trabajo de arreglo y dirección orquestal del maestro Cristancho. Novedoso y controvertido, pero siempre honesto, siempre interesado en preservar y respetar las células fundamentales del tejido musical, siempre demostrativo de un quehacer serio y un manejo cuidadoso de los elementos colombianistas. Este trabajo forma parte integral del proceso de búsqueda y renovación que a unos gusta y entusiasma, a otros sorprende, pero que a nadie deja impávido y a todos conmueve, por la firme y decidida intención de acertar, por el placer estético de la lucha bien librada, por el gusto inmenso de bambuquear con elegancia, capacidad y profesionalismo”.³⁹⁵

Se gestó, entonces, una orquesta de cámara estable en la que, por medio de la interpretación de música colombiana, se llevó a cabo un proceso que incluye factores sociales. Se apuntó a una expansión cultural a través de la inserción rural, como en este caso la incorporación de sectores menos favorecidos, al tener una participación y representación por medio del quehacer musical. Siguiendo la propuesta taxonómica de Juan Pablo González acerca de una clasificación de cuatro géneros dentro de la música popular latinoamericana: música popular urbana, música popular de raíz folclórica, fusión latina y *rock* latino, podría interpretarse el repertorio de esta orquesta dentro de la llamada música popular de raíz folclórica. González delimita, a su vez, divisiones y características específicas para cada uno de estos grandes géneros.³⁹⁶ Podría entonces ubicarse a este repertorio dentro del área de música “típica”, en la que se ve reflejada la necesidad de la sociedad de poseer una música nacional que la identifique, se toman composiciones

³⁹⁵ Notas al programa del concierto realizado el 21 de junio de 1986 por David Puerta Zuluaga. Sala de conciertos de la BLAA.

³⁹⁶ El autor propone una tabla en la que ejemplifica de manera específica algunas de estas músicas e intérpretes específicos en Latinoamérica. GONZÁLEZ, “Hacia el estudio musicológico...”, pp. 60-72.

folclóricas originales y se adaptan con arreglos instrumentales y vocales que acentúan la visión de la vida campesina.³⁹⁷

Este concepto refleja entonces la actividad realizada por los hermanos Cristancho por medio de las adaptaciones que crearon para la interpretación de dicho repertorio en el formato de orquesta de cuerdas, con la fusión de instrumentos tradicionalmente utilizados para interpretar este tipo de música en sus versiones originales, como es el caso del tiple.

Para 1984, el menor de los hermanos conformó bajo su dirección la Camerata Cristancho, una agrupación de corte clásico, exclusivamente con cuerdas sinfónicas integradas por los alumnos de la escuela de arcos del Centro de Formación Musical Cristancho. La agrupación tiene como objetivo la difusión del repertorio tradicional para cuerdas, partiendo desde el renacimiento, el barroco, hasta la música contemporánea y los compositores colombianos.³⁹⁸ Los registros de conciertos de esta camerata se ubican entre 1985 y 1988, con alrededor de veinte apariciones a lo largo de estos tres años.

3.3.- Resumiendo: intérpretes, orquestas sinfónicas, de cámara y cuartetos de cuerdas

Es posible visibilizar el camino recorrido por algunos de los instrumentistas pertenecientes a las agrupaciones sinfónicas, quienes a su vez lideraron y conformaron diferentes ensambles de cámara en los que fue viable realizar prácticas musicales, haciendo parte de una construcción cultural generada simbólicamente y comunicada socialmente. Según Carl Dahlhaus, dicha construcción expresa que la vinculación de acontecimientos del pasado, según los piensa el historiador, quizá nunca alcance un verdadero encadenamiento causal. Sin duda que, si bien inquieta la multitud de datos y posibles relaciones, su selección se justifica como suficiente.³⁹⁹ De esta manera, se aborda aquí la práctica musical de los intérpretes de cuerdas sinfónicas como estrategia de

³⁹⁷ Ibidem, p. 69.

³⁹⁸ Programa de mano de la Camerata Cristancho. Ciclo Jóvenes Intérpretes, 9 de septiembre de 1985 en la sala de conciertos de la BLAA.

³⁹⁹ DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia de la música...*, p. 54.

integración. En línea con las ideas que propone Musri, en la presente investigación se interpreta toda evidencia de la actividad musical como fuente histórica que se compatibilizó con una funcionalidad social, un lenguaje musical y una calidad estética dentro de esos procesos culturales productos del movimiento y la conformación de agrupaciones sinfónicas y de cámara.⁴⁰⁰ Al ser el cuarteto de cuerdas un género ligado casi siempre a un sujeto colectivo, no se pretende categorizar a “grandes músicos”, sino situar a quienes estuvieron vinculados al desarrollo de estas prácticas musicales desde una perspectiva que atienda a la conformación, participación y labor dentro del cuarteto de cuerdas.

Se presenta, a continuación [Tabla III.2], una primera tabla que refleja la tarea de dieciocho instrumentistas pertenecientes a cuatro orquestas sinfónicas profesionales, antes nombradas entre 1935 y 2010, quienes a su vez se desempeñaron dentro de ocho orquestas de cuerdas de cámara, cuatro de ellas conformadas dentro de una institución de enseñanza musical. Las agrupaciones tuvieron actividad simultánea con las sinfónicas, entre 1965 y 1988.

Intérpretes	Orquestas Sinfónicas Profesionales				Orquestas de Cámara							
					Independientes y profesionales				Institucionales de estudiantes			
	O.S.Nal 1935	O.S.Col 1952	F.F.Col 1966	O.F.B 1967	Conjunto Col. Cámara	O.Col. de Arcos	Camerata Bogotá	O.Cámara de Col.	O.Cámara U.Nal	O.S. Juvenil	Orquesta Colombian	Camerata Cristancho
Violines												
Jaime Guillén		x	x				x					
Frank Preuss		x	x	x			x	x				
Mario Posada			x	x			x					
Gustavo Kolbe	x				x	x						
Ruth Lamprea		x			x	x			x		x	
Mauricio Cristancho		x				x			x		x	x
Carlos Villa				x				x				
Carlos Rocha		x						x				x
Alfredo Hernández						x	x		x			
Mario Díaz		x								x		
Valentín Díaz		x						x	x			
Violas												
Pedro Romero				x					x			
Ernesto Díaz		x				x			x	x		
Gabriel Hernández		x			x	x	x					
Anibal Dos Santos				x				x				
Violonchelos												
Ernesto Díaz Mendoza		x								x		
Luis Guillermo Cano		x		x				x				
Francisco Cristancho H.		x									x	x

Tabla III.2. Actividad de dieciocho instrumentistas de cuerda en distintas orquestas sinfónicas y de cámara entre 1935 y 2010

⁴⁰⁰ MUSRI, *Músicos inmigrantes*, p. 27.

Una segunda tabla muestra integrantes de cinco orquestas sinfónicas profesionales conformadas en Bogotá entre 1935 y 2020. Se refleja la participación de cada uno de los instrumentistas y quiénes hicieron o hacen parte de alguno de los seis cuartetos de cuerdas estudiados con actividad estable en la ciudad [Tabla III.3].

Intérpretes	Orquestas Sinfónicas Profesionales					Cuartetos de Cuerdas					
	O.S.Nal 1935	O.S.Col 1952	F.F.Col 1966	O.F.B 1967	O.N.F 2014	Bogotá	Rothstein	Arcos	Manolov	Q-Arte	Efferus
Violines											
Herbert Froehlich	x	x				x					
Efraim Suárez	x	x				x					
Hubert Aumere		x				x					
Jaime Guillén		x	x			x					
Luis Biava	x					x	x				
Domingo Tomás		x				x					
Frank Preuss		x	x	x			x				
Mario Posada			x	x							
Gustavo Kolbe	x					x					
Ruth Lamprea		x				x		x			
Mauricio Cristancho		x									
Carlos Villa				x							
Carlos Rocha		x									
Alfredo Hernández		x				x					
Juan Carlos Higuera				x						x	
Mario Díaz		x				x		x			
Julián Gil		x				x					
Angélica Gámez		x							x		
Juan Pablo Arango		x							x		
Valentín Díaz		x				x					
Miguel Ángel Guevara		x			x				x		
Paula Castañeda					x	x					x
Irene Guerra					x	x					x
Violas											
Gerhard Rothstein	x						x				
Ernesto Díaz		x				x		x			
Gabriel Hernández		x				x		x			
Ricardo Hernández				x					x		
Sandra Arango				x						x	
Violonchelos											
Fritz Wallenberg	x					x					
Luis Matzenauer		x				x					
Luciano Madami		x					x				
Bonnie Mangold		x				x					
Ernesto Díaz Mendoza		x				x		x			
Luis Guillermo Cano		x		x				x			
Mintcho Badev		x							x		
Diego García				x						x	
Maria Fernanda Florez					x						x

Tabla III.3. Actividad de instrumentistas de cuerda en orquestas sinfónicas y en cuartetos de cuerdas entre 1935 y 2010

Se puede afirmar que existió y continúa existiendo un vínculo directo entre las orquestas sinfónicas y la conformación y actividad de diferentes agrupaciones de cámara como parte de la práctica instrumental colectiva de cada uno de los intérpretes. Esto sucede desde el Cuarteto Bogotá (1936), como pionero en este tipo de agrupaciones en el país hasta el más reciente Cuarteto Efferus (2014), producto de la orquesta profesional más joven en la escena musical capitalina, la Nueva Filarmonía. Se tiene entonces un marco de setenta y ocho años en la conformación y práctica musical del cuarteto de cuerdas en Colombia. Sumados a esto, la continuidad de los seis años hasta 2020, en los que es posible ubicar la estabilidad de este tipo de práctica musical, estaría representada en la vigencia del Cuarteto Manolov, el Cuarteto Q-Arte y el Cuarteto Efferus.

3.4.- El Cuarteto Bogotá (1936-1967)

En Bogotá, entre 1940 y 1960, compositores, agrupaciones e intérpretes giraron en torno a instituciones como el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional, en las que se gestaron y abordaron las nuevas propuestas de la música colombiana. Más allá de su actividad compositiva, Uribe Holguín fue una figura destacada y controversial en el ambiente musical capitalino. Dentro de los cargos que ocupó, cabe anotar que se desempeñó como director del conservatorio, desde donde impulsó la instauración de la Orquesta Sinfónica Nacional, organismo del que surgió hacia finales de los años treinta el Cuarteto Bogotá. Como se ha dicho, esta agrupación marcaría el inicio de una generación venidera de cuartetos en Colombia hasta nuestros días y tanto el compositor como la agrupación compartieron actividad simultánea en la última etapa de dirección del Conservatorio Nacional por parte de Uribe Holguín (entre 1942 y 1947). Se analiza a continuación, la trayectoria del primer cuarteto estable en Colombia que fue el Cuarteto Bogotá, en relación estrecha con el derrotero del compositor Guillermo Uribe Holguín.

Con una trayectoria de más de treinta años, el Cuarteto Bogotá se considera la primera agrupación de este tipo estable en Colombia. Aunque no se conoce con exactitud la fecha del inicio de actividades, se infiere que fue una iniciativa tomada gracias a la presencia en Colombia de músicos extranjeros, quienes conformaron agrupaciones de

corte europeo y, de esta manera, contribuyeron al desarrollo e interpretación de la música de cámara académica en el país. Fue así como estuvo integrada la primera generación del Cuarteto Bogotá en su totalidad por músicos alemanes, quienes ocupaban, como ya se expresó, los cargos de primer y segundo concertino y los jefes de fila de viola y violonchelo, respectivamente, de la Orquesta Sinfónica Nacional para el año de 1936. [Figura III. 9]

MIEMBROS PERMANENTES Y SUPERNUMERARIOS		
PRIMER CONCERTINO: — SEGUNDO CONCERTINO:		
<i>Herbert Froehlich</i>		<i>Efraim Suárez</i>
VIOLINES:	FLAUTAS:	TROMBONES:
Herbert Froehlich	Gino Politi	Antonio Durán
Efraim Suárez	Gabriel Uribe	Eugenio López
Salvatore Casciano	Luis A. Gaitán	Alfredo Martínez
Alfonso Garzitto	OBOES:	TUBA:
José A. Muñoz	Lino Politi	Valentín Salazar
Beatriz Bolívar	Gilberto García	TIMBALES:
Manuel M. Peña	Ernesto Nieto	José Oriol
María E. de Aguirre	Pedro I. Eimchra	Hernando Ramírez
José M. Peña	CORNO INGLÉS:	BATERIA:
Manuel Salazar	Ernesto Nieto	José M. Sastre
Antonio Uribe	CLARINETES:	Pedro M. Hernández
Antonio Araoz	José C. Martínez	Luis E. Nieto
Ana L. Nanetti	Antonio Álvarez	PIANO:
Ignacio Durán S.	Rafael Bourdon	Alfredo Salcedo R.
Julio C. Gómez	CLARINETE BAJO:	José Oriol
Ana Villanizar	Paldo E. Mora	ORGANO:
VIOLAS:	FAGOTES:	Egisto Giovanetti
Gerhard Rothstein	Pablo Merli	CELESTA:
José M. Prado	Juan Bordá	José Oriol
María Silva	Daniel Tero V.	BIBLIOTECARIO:
Gabriel Vico	TROMPETAS:	Adolfo Mejía
Sofía Villanizar	Miguel A. Flores	MECANOGRAFA-SECRETARIA:
VIOLONCELOS:	Ernesto Ariza	María A. Caba
Fritz Wallenberg	Disandro Bocha	SERVICIO:
Miguel Uribe	Marcos A. Cabillas	Rafael Sánchez
Francisco López	TROMPAS:	MEDICOS:
José A. Durán	Luis F. Avila	Hermann y Yeid Trebert Orosco
CONTRABAJOS:	Armando Guerrero	ABOGADO:
Israel Bezaera	Alberto E. Melo	Carlos H. Parzja
Ricardo Rodríguez	Carlos J. Calvo	INSPECTOR: Efraim Suárez
Luis F. Jiménez	José B. Nieto	
Zaida Nieto		

Figura III. 9. Nótese los primeros atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional, que coinciden con el Cuarteto Bogotá. Programa de mano de la temporada sinfónica 1936, Teatro Colón. CDM-BN.

3.4.1.- ¿Relación interpretativa y continuidad compositiva?

Durante la década de 1930, tras el surgimiento del Cuarteto Bogotá, se sitúa el primer registro de la interpretación pública de un cuarteto de Uribe Holguín por medio de un programa de mano de la temporada que se realizó entre septiembre y noviembre del año

1937 en el foyer del Teatro Colón. El documento no precisa el número del cuarteto que fue interpretado. Para esta fecha el compositor terminaba de escribir el *Cuarteto N°3 Op. 63*.⁴⁰¹

Al analizar el catálogo de cuartetos de Uribe Holguín, en la primera hoja del manuscrito del *Cuarteto N°4 Op. 86*, escrito en 1950, se observa, en letra del compositor, una referencia al “Cuarteto Bogotá”.

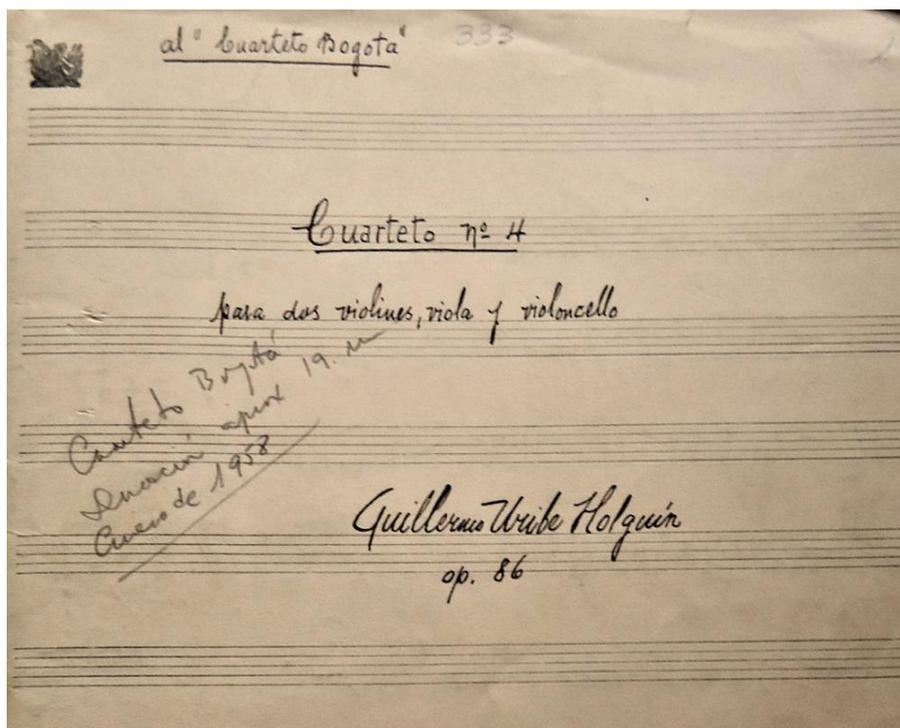


Figura III.10. Facsímil de la primera hoja del manuscrito del *Cuarteto N°4 Op.86* con dedicatoria al Cuarteto Bogotá. Fotografía: la tesista, 2018

Es a partir de esta dedicatoria que se infiere una relación. Se plantea, así, un vínculo directo entre Guillermo Uribe Holguín y el Cuarteto Bogotá por medio del análisis de las fuentes primarias, los manuscritos de las obras y textos del compositor, así como los programas de mano y grabaciones de la agrupación. Entre los interrogantes que surgen, el primero plantea si existió o no una relación de continuidad en la composición de los cuartetos de Guillermo Uribe Holguín respecto del Cuarteto Bogotá; otra pregunta indaga si fueron escritos los últimos seis cuartetos específicamente para dicho ensamble;

⁴⁰¹ Información tomada del programa de mano perteneciente al concierto realizado por el Cuarteto Bogotá el 2 de septiembre de 1937. CDM-BN.

finalmente, es adecuado inquirir cuánto habría incidido la Radiodifusora Nacional como un incentivo y un apoyo para la divulgación del repertorio del compositor.

3.4.2.- El compositor

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) ha sido una de las figuras musicales más representativas del siglo XX en Colombia, tanto por su numerosa producción musical como por su labor en el Conservatorio Nacional como director y profesor de composición por más de veinticinco años. Estudió composición en la *Schola Cantorum* de París con Vincent d'Indy, experiencia que marcó su estilo creativo y su pensamiento del modelo educativo, que quiso replicar en Colombia, aunque esto fue motivo de inconformidades y discusiones con sus colegas dentro del Conservatorio Nacional.⁴⁰²

Uribe Holguín cuenta con un catálogo de obras que supera los cien números de Opus y es, probablemente, el compositor colombiano al que se han dedicado más escritos sobre su vida y obra.⁴⁰³ Publicó un libro autobiográfico titulado *Vida de un músico colombiano*, en el que precisó sus actividades compositivas y trayectoria. La información detallada que se puede recopilar sobre su vida, en los textos y documentos, contrasta con la poca edición e interpretación de sus obras, como él mismo lo escribió: “esa obra mía, sobra decirlo, como casi la totalidad de mi producción musical, continúa inédita, expuesta a perecer por los rigores del tiempo”.⁴⁰⁴

En su labor dentro del Conservatorio Nacional de Música, tras regresar a Colombia en 1910, creó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, conformada por alumnos y profesores de la institución. Como se ha explicitado, en 1920 fue reestructurada como Orquesta de la Sociedad de Conciertos del conservatorio y más tarde, en 1936, se

⁴⁰² Se mencionan algunas fuentes en las que se hace referencia a este tipo de diferencias e inconformidades. El compositor lo describe en: URIBE HOLGUÍN, *Vida de un músico colombiano...*, p. 123. También aparecen comentadas en el documental *Claroscuro* sobre el compositor Antonio María Valencia, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4tmrmssq0A> [Consultado: 23-07-2022]. Finalmente, véase PARDO TOVAR, *La cultura musical en Colombia...*, p. 230.

⁴⁰³ Dentro de las publicaciones y escritos sobre la vida del compositor cabe volver a nombrar: CASTRO, *Antagonism, Europhilia, and Identity...*; RODRÍGUEZ MELO, *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín...*; DUQUE, Ellie Anne. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300...*

⁴⁰⁴ URIBE HOLGUÍN, *Vida de un músico colombiano...*, p. 235.

convertiría en la Orquesta Sinfónica Nacional, adscrita a la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.⁴⁰⁵

Dicha agrupación, bajo la batuta del estoniano Olav Roots, trabajó de manera conjunta con Uribe Holguín para la interpretación y grabación de más de una veintena de sus obras sinfónicas, en las que se destacan ocho de sus once sinfonías y composiciones con elementos nacionalistas como *Tres ballets criollos*, *Op. 78*, *Sinfonietta campesina*, *Op. 83*, *Ceremonia indígena*, *Op. 88*, y el poema sinfónico *Bochica*, *Op. 73*. En las obras grabadas para solista, coro y orquesta, se destaca *Homenaje a Bolívar*, *Op. 106*.⁴⁰⁶

Dentro de la literatura referente a la obra del compositor, Perdomo Escobar hace particular énfasis en su música de cámara. Afirma que se encuentran allí las obras más sobresalientes de su catálogo, las cuales, si bien tienen diversidad de matices, mantienen un hilo conductor que le dan conciencia y consolidan su pensamiento compositivo.⁴⁰⁷ Para este formato, Uribe Holguín es de sólidas estructuras formales con una fuerte influencia del colorismo marcado dentro del impresionismo francés. Otto Mayer Serra lo describió acertadamente, de la siguiente manera:

“El compositor, educado en la tradición del sinfonismo romántico francés en una época en que este desembocaba en el impresionismo musical, tiene un sentido extraordinario del color y dispone de una escritura de gran fluidez y volubilidad. Su lirismo es exuberante y se expresa a través de amplias curvas melódicas con preferente uso de los intervalos de cuarta y séptima. Su intervención melódica, de asombrosa facilidad, es de una sensibilidad fina, muy alejada de toda expresión patética o declamatoria. A esta fluidez melódica corresponde una armonía cromática aun manteniendo siempre la transparencia que deriva de los recursos del claro-oscuro impresionista y de un juego

⁴⁰⁵ Tomado del Centro de Estudios Económicos Cedetrabajo: “La liquidación de la Orquesta Sinfónica de Colombia”. [En línea] Disponible en: <https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/33-3.pdf> [Consultado: 29-07-2022].

⁴⁰⁶ El catálogo completo de obras compuestas y grabadas por el compositor puede verse en CARO MENDOZA, *Guillermo Uribe Holguín. Compositor colombiano*, pp. 135-145.

⁴⁰⁷ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. 3ª edición. Bogotá, Editorial A.B.C, 1963.

rítmico movido y libre, reforzado, en sus obras de tendencia nacionalista, por la evocación de ritmos populares”.⁴⁰⁸

Guillermo Uribe Holguín cuenta con la más temprana y amplia producción para cuarteto de cuerdas en Colombia, con diez obras dentro de este formato escritas a lo largo de cuarenta y un años, entre 1920 y 1961 [Tabla III.4]. Se advierte una brecha de trece años entre la composición del *Cuarteto N°3 Op. 63* (1937) y el *N°4 Op. 86* (1950), años en los cuales existió una coyuntura entre los compositores académicos y populares dentro de los estilos compositivos frente al nacionalismo musical. Así, en 1940, como consecuencia del premio recibido por Adolfo Mejía en 1938 con su obra *Pequeña suite colombiana*⁴⁰⁹ y las circunstancias durante el llamado nacionalismo musical, el cuarteto de cuerdas pasó a ser parte, como se ha visto en el capítulo anterior, de las agrupaciones escogidas por compositores colombianos para desarrollar sus ideas.

Obra	Fecha
Cuarteto N°1 Op. 12	1920
Cuarteto N°2 Op. 19	1924-1926
Cuarteto N°3 Op. 63	1937
Cuarteto N°4 Op. 86 al “Cuarteto Bogotá”	1950
Cuarteto N°5 Op. 87	1951
Cuarteto N°6 Op. 90	1953
Cuarteto N°7 Op. 93	1954
Cuarteto N°8 Op. 111	1960
Cuarteto N°9 Op. 114	1960
Cuarteto N°10 Op. 116	1961

Tabla III.4. Los diez cuartetos escritos por Uribe Holguín y sus fechas

La obra completa de Guillermo Uribe Holguín está bajo la custodia del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, lugar donde se encuentra ubicada la fundación que lleva

⁴⁰⁸ MAYER SERRA, Otto. *El estado presente de la música en México*. Washington, D.C, Organización de los Estados Americanos, División de Música, 1946, p. 585.

⁴⁰⁹ La obra ganó el premio “Ezequiel Bernal” y fue estrenada en la celebración de los cuatrocientos cincuenta años de Bogotá. Si se quiere tener una mirada profunda de la obra puede consultarse: PARRA LOZANO, Fernando. *Contextualización de la Pequeña Suite, de Adolfo Mejía*. [En línea]. Tesis de Maestría en Dirección Sinfónica. Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2015. [En línea] Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/54542> [consultado: 24-10-2021].

su mismo nombre.⁴¹⁰ Las partituras originales de los cuartetos, aunque presentan el deterioro natural del tiempo, están a disposición de la comunidad investigativa. También se encuentra la edición en forma manuscrita realizada por Luis Eduardo Agudelo Osorio (Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia), quien como parte de un proyecto de investigación-creación realizó en 1993, una edición para la conservación de cinco obras de música cámara pertenecientes a la producción del compositor, entre ellas, el *Cuarteto N°1 Op. 12* y el *Cuarteto N°2 Op. 19*.

Es importante resaltar que la actividad del Cuarteto Bogotá fue fraccionada y variada en los integrantes, aunque siempre se presentó bajo el mismo nombre. Por lo tanto, se propone una marcación del derrotero de la agrupación en tres etapas, que se desarrollan a continuación.

3.4.3.- Surgimiento y desarrollo temprano (1936-1940)

Durante la primera etapa de cuatro años, la agrupación tuvo como principal escenario el Teatro Colón de Bogotá. También estuvo presente en la ciudad de Medellín en 1937, en tres eventos programados por la Sociedad Amigos del Arte, de esa ciudad.⁴¹¹ El primer programa de mano que pudo ubicarse es de un concierto realizado en 1936 con la siguiente conformación: Herbert Froehlich (primer violín), Efraím Suárez (segundo violín), Gerhard Rothstein (viola) y Fritz Wallenberg (violonchelo) [Figura III.11].

⁴¹⁰ La Fundación Uribe Holguín fue creada en 1975 para la conservación y difusión de su obra, se encuentra ubicada en el barrio Teusaquillo en la ciudad de Bogotá.

⁴¹¹ PÉREZ, Luisa Fernanda. *Sociedad Amigos del Arte de Medellín (1936-1962)*. Tesis de Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica. Medellín, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Artes, 2013, p. 116. [En línea]. Disponible en: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/2712/PerezSalazar_LuisaFernanda_2013.pdf [Consultado: 27-07-2022]. También se pueden consultar los detalles del II Congreso Nacional de Música de Medellín y las obras interpretadas por las diferentes agrupaciones que participaron en GIL ARAQUE, *La ciudad que En-Canta...*, pp. 127-132.

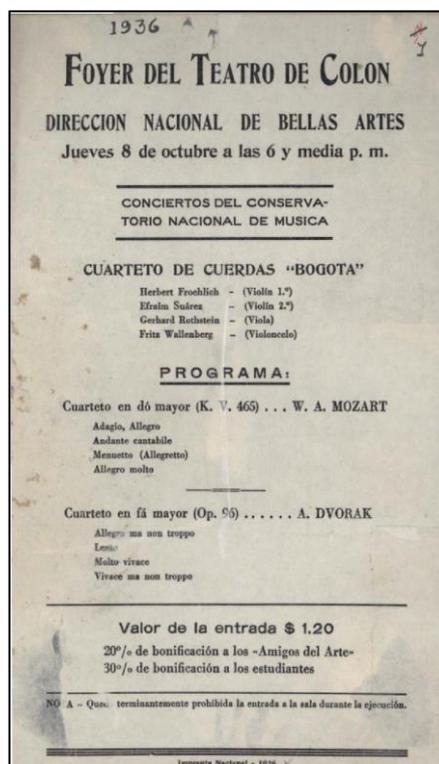


Figura III.11. Programa del Cuarteto Bogotá en el Teatro Colón, 8 de octubre de 1936. Archivo del CDM-BN

Se localizaron diecisiete programas de mano entre los años 1936 y 1939,⁴¹² que reflejan la pluralidad en cuanto al repertorio y la conformación. Se incluyeron diferentes apariciones de quintetos en las que se sumaron al cuarteto un piano o un violonchelo; o en otros casos se redujo para interpretar tríos, dúos o un programa de violín y piano. Dentro de estas variaciones vale la pena nombrar el concierto que el Cuarteto Bogotá realizó en 1937 bajo la modalidad de dúo conformado por Herbert Froehlich (primer violín del cuarteto) y el pianista Antonio María Valencia, quien para ese año ocupaba el cargo de director del Conservatorio Nacional de Colombia.⁴¹³ El concierto se llevó a cabo en el foyer del Teatro Colón e interpretaron, según consta en el programa, las sonatas para violín y piano *K. V. N.º375 en Fa mayor*, de Mozart; “*La primavera*” *Op. 24 en Fa mayor*, de Beethoven; la *Op. 100 en La mayor*, de Brahms; y la *Sonata en La mayor*, de César

⁴¹² Puede verse en el apéndice la tabla cronológica de los programas de mano del Cuarteto Bogotá revisados para esta tesis (Tabla III).

⁴¹³ Recuérdese que el compositor caleño Antonio María Valencia había estudiado composición en la *Schola Cantorum* de París con Vincent D'Indy y piano con Paul Braud. Luego de su regreso a Colombia y de su paso por el Conservatorio Nacional en Bogotá, retornó a su ciudad natal a dirigir el Conservatorio de Cali.

Franck.⁴¹⁴ Dentro de las obras interpretadas en esta primera etapa se reconoce la preferencia por los cuartetos de origen europeo,⁴¹⁵ entre los que se encuentran:

- Haydn: *Cuartetos Op. 76 N°3 en Do Mayor “El Emperador”, Op. 76 N°4 en Sib Mayor* y el *Op. 33 N°3 Do Mayor*.
- Mozart: *Cuartetos K.V. 428 en Mi b Mayor, K.V. 464 en La Mayor, K.V. 465 en Do Mayor* y *Quinteto en sol menor K.V. 516* (para dos violines, dos violas y violonchelo).
- Schubert: *Quintetos “La trucha” Op. 114 en La Mayor* (para cuarteto y piano) y *Op. 163 en Do Mayor* (para dos violines, viola y dos violonchelos).
- Boccherini: *Quinteto N°6 Op. 30 en Do Mayor* (para dos violines, viola y dos violonchelos).
- Schumann: *Quinteto Op. 44 en Mi b Mayor* (para cuarteto y piano).
- Beethoven: *Cuartetos Op. 18 N°5 en La Mayor, Op. 18 N°6 Sib Mayor, Op. 18 N°2 en Sol Mayor, Quinteto Op. 29 en Do Mayor* (para dos violines, dos violas y violonchelo) y *Serenata Trío Op. 8 en Re Mayor*.
- Respighi: *Cuarteto en Re Mayor*.
- Dvořák: *Cuartetos Op. 96 en Fa Mayor y Quinteto Op. 81 en La Mayor*.

3.4.4.- La Radiodifusora Nacional (1940-1948)

Bajo el mandato del presidente Eduardo Santos, el 1° de febrero de 1940 fue fundada la Radiodifusora Nacional, que permanece hasta el día de hoy bajo el nombre de Radio Nacional de Colombia.⁴¹⁶ El interés por la emisión de ondas sonoras por medio de aparatos eléctricos llegó al país de la mano de grupos de radioaficionados que, tras el auge en Europa y Norteamérica, experimentaron con aparatos radioeléctricos en ciudades como Barranquilla y Bogotá entre 1928 y 1929. Sin embargo, en 1924 ya se habían realizado transmisiones radiales como la de Aquilino Villegas, ministro de transporte de la época, quien realizó una charla sobre los ferrocarriles desde las instalaciones del diario

⁴¹⁴ Programa de mano ubicado en el CDM-BN.

⁴¹⁵ La lista de obras interpretadas se tomó de los quince programas de manos localizados.

⁴¹⁶ Véase el sitio oficial: <https://www.radionacional.co>

El Nuevo Tiempo, que fue escuchada en Medellín, Cartagena y Cúcuta. Es importante anotar que la HJN, como se la llamó, fue la primera radiodifusora del país, fundada el 8 de septiembre de 1929 y funcionó de manera continua hasta 1937.⁴¹⁷

Es así como, en 1940, se fortaleció formalmente la era radial de Colombia con la autorización gubernamental del funcionamiento de emisoras privadas y con la consolidación de programaciones frecuentes y estructuradas para la comunidad en general. Como lo expresó el presidente Eduardo Santos en el discurso inaugural:

“[...] La Radiodifusora Nacional de Colombia, que esta noche inicia sus labores, es la culminación del largo esfuerzo destinado a dotar al estado de un poderoso y eficaz instrumento de cultura. Sus únicos propósitos son: trabajar por la cultura nacional en todos los órdenes, colaborar con la universidades, colegios y escuelas en intensas labores de enseñanza, contribuir a la formación del gusto artístico con programas cuidadosamente preparados. Dar una información absolutamente serena y desapasionada, totalmente objetiva que lleve a todos una breve y fiel síntesis de cuanto en el país y el exterior suceda”.⁴¹⁸

De esta manera, según Rodríguez, la Radiodifusora desde la concepción y hasta nuestros días ha tenido influencia y participación en la vida cultural del país. Además de permitirle a la sociedad colombiana conocer la voz de los presidentes de la república, seguir deportes como el ciclismo y el boxeo, tener un espacio diferente de entretenimiento, posibilitó sobre todo la sensación de conexión entre las personas desde sus propias casas.⁴¹⁹ Por consiguiente, la radio en Colombia, de acuerdo con Castrillón, adquirió una doble dimensión de medio y objeto técnico, ya que era común encontrar en

⁴¹⁷ La HJN fundada por la empresa alemana Telefunken contaba con instalaciones en el sector de Puente Aranda en la ciudad de Bogotá y un espacio en los salones del Capitolio Nacional. Para ampliar, véase: <https://www.senalmemoria.co/articulos/radio-nacional-80-anos-registrando-la-historia-de-colombia-0> [Consultado: 05-06-2021].

⁴¹⁸ Eduardo Santos fue presidente de Colombia entre 1938 y 1942. Extracto de sus palabras inaugurales de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Ibidem.

⁴¹⁹ RODRÍGUEZ, Luis Alfonso. *Radio Nacional, 80 años registrando la historia de Colombia. 13 audios de 13 hechos que pasaron por la Radiodifusora Nacional de Colombia*. [En línea]. 1º de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/radio-nacional-80-anos-registrando-la-historia-de-colombia-0> [Consultado: 29-07-2022].

diarios y revistas, anuncios, noticias y comentarios sobre programas radiales. Diarios como *El Colombiano*, *El Tiempo*, *El Liberal* y *El Espectador* incluyeron en sus páginas temas relacionados con las emisoras y, particularmente, con la programación de la Radiodifusora Nacional.⁴²⁰

En el ámbito musical, la concepción de la institución contó con la presencia de los hermanos Otto y León de Greiff, quienes aportaron sus archivos discográficos personales como primer material de lo que más adelante sería la fonoteca. La presencia del alemán Gerhard Rothstein complementó la labor de los hermanos, siendo el encargado de iniciar la transmisión de música en vivo. Fue director de la “Sinfonietta”, orquesta de cámara de la emisora, y de uno de los cuartetos que tuvieron actividad durante las primeras décadas.⁴²¹

Andrés Pardo Tovar, investigador musical, también hizo parte de la nómina de la Radiodifusora. [Figura III.12] Fue el encargado de la difusión y divulgación de la crítica musical y literaria a través de sus emisiones y por medio de su boletín mensual de programación. Realizó también adaptaciones de radioteatro y un amplio número de notas bibliográficas, materiales que hoy reposan en el archivo de la institución.⁴²² A partir de 1969, Pardo Tovar asumió la dirección de la Radiodifusora Nacional hasta su muerte en 1972.

⁴²⁰ CASTRILLÓN, Catalina. “La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 47, enero-junio 2011, p. 145.

⁴²¹ PERILLA, José. “¿Quién estuvo en el origen de la Radiodifusora Nacional de Colombia?” [En línea]. SM-RN. 23-02-2016. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/quien-estuvo-en-el-origen-de-la-radiodifusora-nacional-de-colombia> [Consultado: 31-07-2022].

⁴²² Con motivo de la celebración de los 80 años de la Radiodifusora Nacional, dio apertura pública a un amplio número de publicaciones y documentos realizado a lo largo de su existencia. Por lo tanto, es posible ver los escritos y archivos del musicólogo Andrés Pardo Tovar en: <https://especiales.radionacional.co/historia/personal/andres-pardo-tovar> [Consultado: 29-07-2022].



Figura III.12. Recorte periodístico del *Semanario del Sábado*, 01 de julio de 1944.⁴²³ Archivo de la Radiodifusora Nacional

Podría decirse entonces que, durante la década de 1940, la Radiodifusora estuvo a cargo de personas pertenecientes a círculos intelectuales y políticos del país. La divulgación de la cultura musical estuvo ligada a las expresiones llamadas ‘clásicas’, en el caso de la música, a los modelos provenientes de Europa y, en general, a los proyectos educativos de los gobiernos de la época (como el bachillerato por radio y los cursos de folclore).⁴²⁴ Por esto, la Radiodifusora Nacional fue vista como un mecanismo de educación y refinamiento con la idea de culturización y fomento del ‘buen gusto’, como medio pedagógico y objetivo de la institución.

3.4.5.- Reparación y florecimiento (1949-1965)

Los años de aparición de la radiofonía en Colombia, durante la década de 1940, coinciden con un vacío en la documentación sobre el Cuarteto Bogotá. Nueve años después, en 1949, Ernesto Díaz (quien para la fecha era el principal de la fila de violas en la Orquesta

⁴²³ El semanario se publicó entre 1943 y 1956 y se relacionaba con la historia institucional, el entorno cultural y la identidad de la Radiodifusora Nacional. Sus autores eran principalmente intelectuales relacionados con la emisora, en tanto colaboradores o reflexivos oyentes, así como influyentes pensadores del contexto nacional. Disponible en: <https://especiales.radionacional.co/historia/fotografia-dirigiendo-uno-de-los-muchos-programas-de-radio> [Consultado: 25-07-2022].

⁴²⁴ El Bachillerato por radio inició en septiembre de 1973 y fue emitido por la radiodifusora y veinticuatro emisoras más a nivel nacional. En tres años tuvo un alcance de 92.500 personas. Se encontraron registros de su vigencia hasta 2004. Para ampliar esta información, véase: <https://especiales.radionacional.co/historia/bachillerato-por-radio-una-experiencia-con-exito> [Consultado: 24-06-2022].

Sinfónica Nacional), conformó nuevamente la agrupación bajo el mismo nombre, teniendo como integrantes a los jefes de fila de la orquesta. El Cuarteto Bogotá, como lo menciona Acosta, sería refundado con el fin de iniciar una serie de música de cámara en la Radiodifusora Nacional.⁴²⁵

En este nuevo comienzo, la segunda generación de la agrupación tuvo cambios de integrantes, si bien mantuvo una estructura estable hasta 1960 aproximadamente. Contó con dos intérpretes extranjeros y dos nacionales: Hubert Aumere (primer violín), Jaime Guillén (segundo violín); Ernesto Díaz (viola), y Luis Matzenauer (violonchelo).⁴²⁶

Para 1961 el cuarteto tuvo actuaciones en diferentes salas del país, apariciones en la televisión, la radio y una gira en los Estados Unidos de América. Los integrantes eran entonces, Luis Biava (primer violín), Domingo Tomás (segundo violín); Ernesto Díaz (viola) y Luis Matzenauer (violonchelo). Durante ese año, la emisora HJCK patrocinó el primero de sus discos para la “Colección Literaria” con fines comerciales, dentro de la colección musical Vol.1 de la emisora [Figura III. 13]. El disco fue grabado con el sello discográfico Fonotón Ltda. Incluye el *Cuarteto N°14 en Mib Mayor* de W.A. Mozart y el *Cuarteto N°2 Op. 19* de G. Uribe Holguín.⁴²⁷

⁴²⁵ GALINDO, Humberto / ACOSTA, Diana Rocío / BERNAL, Luz Mery / SERRANO, Martha. “Ernesto Díaz Alméiga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta”, *Música, Cultura y Pensamiento*, 3 (3). Conservatorio del Tolima, 2011, pp. 79-97. [En línea]. Disponible en: <https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento03-I.pdf> [Consultado: 24-07-2022].

⁴²⁶ El rastreo de los integrantes del cuarteto se realizó a partir de los programas de manos localizados. La información sobre esta conformación se puede ver en el programa del concierto del 17 de mayo de 1955 en el Teatro Colón ubicado en el CDM-BN.

⁴²⁷ Información y audio disponibles en la fonoteca de SM-RN en el CD 18032.

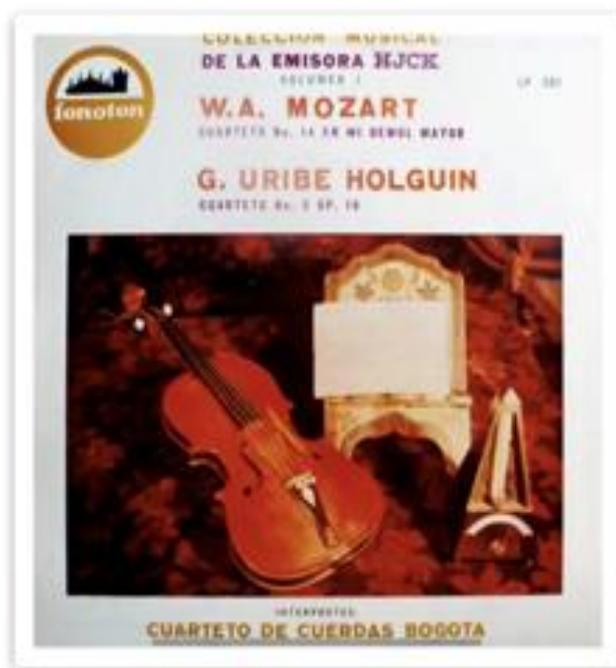


Figura III.13. Portada del disco de vinilo grabado por el Cuarteto Bogotá en 1961. CDM-BN

En su gira por los Estados Unidos de América, la crítica del periódico *Evening Star* de Washington escribió acerca del cuarteto:

“Había momentos durante el concierto que nos hicieron recordar el delicado encanto y la exquisita belleza de un conjunto como el cuarteto Loewenguth.⁴²⁸ [...] La calidad de los nuevos integrantes hace presagiar el mejor de los éxitos para esta nueva etapa de la nueva agrupación”.⁴²⁹

La prensa local también hizo referencia a la agrupación, como se puede observar en la revista de *ASOSCOL*, en 1965:

“La actividad local, como se anotó, tuvo en los últimos tiempos un promisorio resurgimiento. Fue así como se integró el cuarteto Bogotá (Luis Biava, Domingo Tomás,

⁴²⁸ El Cuarteto Loewenguth es una destacada agrupación con muy larga trayectoria. Fue fundada en 1929 por Alfred Loewenguth. Ha visitado diecinueve veces los Estados Unidos, ha realizado numerosas giras por Japón y por todos los países de Europa. El repertorio del cuarteto es vasto ya que comienza por la música del siglo XVIII y alcanza a la contemporánea. Dicha agrupación visitó Colombia por primera vez en 1972 y realizó un concierto en la sala de la BLAA, perteneciente al Banco de la República. Programa de mano disponible en línea: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll30/id/3048/rec/2> [Consultado: 04-06-2021].

⁴²⁹ *ASOSCOL, Revista Mensual de la Asociación de Simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia*. Bogotá, Editorial Casa Heller Ltda., 1964.

Ernesto Díaz y Ludwig Matzenauer) que ofreció una temporada bastante activa a través de la Radio Nacional y la Emisora H.J.C.K., en la que se interpretaron obras de Beethoven, Mozart, Brahms, Dvořák, Haydn, Shostakovich, Schubert, Ravel y Uribe Holguín”.⁴³⁰

Se entiende a este momento de mediados de la década de 1960 como el más representativo del Cuarteto Bogotá. La causa del éxito, indudablemente, fue el destacado nivel de sus integrantes y el reconocimiento por su desempeño en la escena musical. Vale la pena señalar la trayectoria del violinista y director Luis Biava Sosa (hijo del compositor Pedro Biava Ramponi),⁴³¹ quien ocupó el lugar de primer violín del Cuarteto Bogotá hasta 1965, año en el que se trasladó a los Estados Unidos para hacer parte de la Orquesta Nacional de Washington. Este cambio en la agrupación marcó el fin de una etapa, definida por la prensa como la que alcanzó la cúspide del reconocimiento y de la calidad interpretativa del cuarteto.

3.4.6.- Luis Biava y su labor dentro del cuarteto de cuerdas

Desde sus inicios, Biava tuvo un ejercicio destacado en la escena musical local, nacional y, finalmente, una importante proyección internacional. En la etapa anterior a la mencionada labor dentro del Cuarteto Bogotá, es posible ubicar un programa y tres grabaciones de su participación dentro del Cuarteto Rothstein, en compañía de Frank Preuss, Gerhard Rothstein y Luciano Madami.

El Cuarteto Rothstein nació como iniciativa y bajo la dirección del violinista y violista alemán Gerhard Rothstein, quien hizo parte de la Orquesta Sinfónica Nacional desde el momento en que llegó al país y, a su vez, integró la primera generación del Cuarteto Bogotá. Tuvo una extensa labor como profesor de violín y viola en el Conservatorio Nacional y una ya nombrada cercanía con la Radiodifusora Nacional. El

⁴³⁰ Ibidem, p. 10.

⁴³¹ En 1952, Luis Biava fue concertino y director asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Posteriormente realizó estudios en New York, en la *Manhattan School of Music* y en Roma, en la Academia de Santa Cecilia. Información tomada del programa de mano del concierto realizado en la sala BLAA del Banco de la República el 24 de julio de 1974. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll30/id/2805/rec/1> [Consultado: 04-06-2021].

Cuarteto realizó grabaciones para esa institución de obras de origen europeo dentro de las que se encuentran compositores como Haydn, Mozart y Beethoven. Tres grabaciones de aquellos registros históricos se encuentran en los archivos de Señal Memoria.⁴³²

Dentro de las páginas correspondientes a la música en Colombia, en el *Boletín de Música y Artes Visuales* de la Unión Panamericana de los meses de julio y agosto de 1955, se sitúa el Cuarteto Rothstein dentro de la programación de un concierto que se realizó el 23 de abril en el Teatro del Museo Nacional de Bogotá [figura III.14].⁴³³

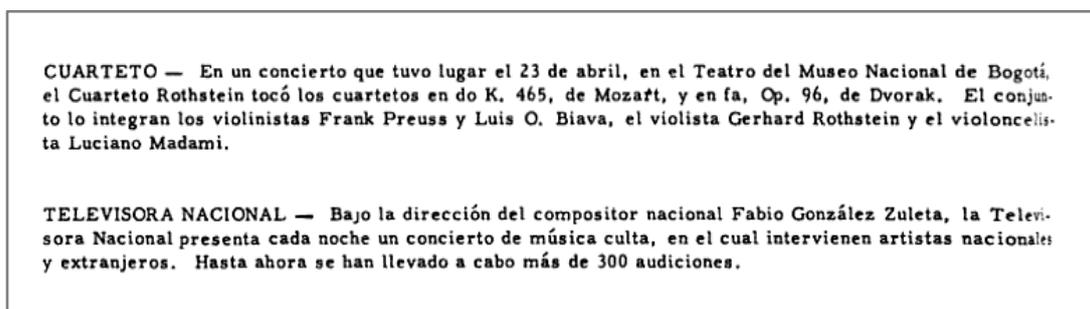


Figura III.14. Página del *Boletín de Música y Artes Visuales* de la Unión Panamericana, julio y agosto de 1955

Luis Biava tuvo una notable aceptación como intérprete y director tanto en Colombia como en los Estados Unidos, país donde se convirtió en el primer latinoamericano en ingresar a la Orquesta de Filadelfia, a partir de 1968. A partir de 1984, ocupó el cargo de principal de los segundos violines y se desempeñó también como director asistente.⁴³⁴

Las agrupaciones de cámara y especialmente los cuartetos de cuerda fueron espacios en los que Biava participó de manera continua a lo largo de los años. Dentro de la Orquesta de Filadelfia hizo parte del Cuarteto Philarte, en donde ocupó el puesto de

⁴³² Dentro de los archivos de las grabaciones del Cuarteto Rothstein ubicados en los archivos SM-RN, se encuentran dos grabaciones con acceso al público: Beethoven, *Cuarteto Op.18 N° 5 en La mayor*. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=56917&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20luis%20biava#html5media [Consultado: 31-07-2022]; y de Joseph Haydn, *Cuarteto Op. 64 N°6 en Mi bemol Mayor*. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=58707&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Cuarteto%20Rothstein#html5media [Consultado: 28-07-2022].

⁴³³ *Boletín de Música y Artes Visuales*. Washington D.C., Organización de los Estados Americanos, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, abril de 1953, p. 6.

⁴³⁴ Para más información: <https://filarmonicabogota.gov.co/la-ofb-lamenta-el-fallecimiento-del-maestro-luis-biava/> [Consultado: 24-10-2021].

primer violín. La agrupación realizó su debut dentro del Festival de Saratoga en 1971 y tuvo como objetivo la interpretación y estreno de obras contemporáneas de compositores americanos, además de la interpretación de repertorio tradicional. Las posibilidades de los integrantes de Philarte, como ellos mismos lo indican, les permitió abordar además repertorio para trío y piano, ya que el violinista David Booth contaba con el mismo nivel interpretativo tanto en el piano como en el violín. Esta particularidad les permitió abarcar un amplio número de obras comprendidas entre estos dos formatos.⁴³⁵

Philarte realizó tres giras por Latinoamérica en los años 1973, 1974 y 1976. En Colombia, ofrecieron recitales en la sala de conciertos de la BLAA entre 1973 y 1983. En cuanto al repertorio interpretado en el país, se encuentran compositores europeos como Haydn, Beethoven, Brahms, Debussy y Bartók. Cabe señalar la interpretación del *Cuarteto N° 1 Op. 20*, del compositor argentino Alberto Ginastera.⁴³⁶ La grabación de este concierto reposa dentro de los archivos de la sala. Se realizó el 6 de junio de 1973 y de esta misma presentación se conserva el audio del *Cuarteto N° 6* de Bartók, dentro de los archivos de Señal Memoria de la Radiodifusora Nacional.⁴³⁷

3.4.7.- Etapa final (1967-1968) y Nuevo Cuarteto Bogotá (1999)

El inicio de este último ciclo del Cuarteto Bogotá se caracterizó por una disminución del número de conciertos públicos y el cambio de la totalidad de sus integrantes. Se localizaron cuatro programas de mano pertenecientes a conciertos públicos, dos en 1967 y dos en 1968. Durante estas apariciones se observan diferentes integrantes, aunque se mantiene la conformación por parte de miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional. Para 1967, estaba compuesto por Gustavo Kolbe (primer violín), Alfredo Hernández (segundo violín), Gabriel Hernández (viola) y Bonnie Mangold (violonchelo).

⁴³⁵ Información tomada del programa de mano del concierto realizado el 6 de junio de 1973 en la sala de la BLAA del Banco de la República. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll30/id/2343/rec/1> [Consultado: 24-06-2022]

⁴³⁶ Así consta en los programas de mano de 1973 y 1983, disponibles en el archivo *Opus*.

⁴³⁷ Los archivos sonoros se encuentran disponibles para préstamo. En la BLAA se encuentran como *The Philarte Quartet* dentro del CD 7961. Véase: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=51901&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20luis%20biava#html5media que corresponde a la Radiodifusora Nacional dentro de la colección Series de Autor. [Consultado: 24-10-2021].

En los dos programas de mano del año 1967, integra el cuarteto como segundo violín Ruth Lamprea, de quien se puede confirmar que no fue miembro estable de la agrupación; sus apariciones fueron esporádicas y a manera de reemplazo, como ella misma lo describe.⁴³⁸

Durante estos dos últimos años de recitales públicos, se reconoce un cambio significativo dentro del repertorio. Desde sus comienzos y hasta 1966 había sido de origen europeo, con la excepción de las obras escritas por Uribe Holguín; como novedad, en 1955, se había interpretado el *Cuarteto N°1 en Fa Mayor*, de Santiago Velasco Llanos.⁴³⁹ Pero para esta nueva etapa se percibe una mezcla del repertorio habitual de la agrupación, alternado con obras de compositores nacionales.⁴⁴⁰ Dichas obras fueron el *Cuarteto en Re Mayor*, de Jesús Bermúdez Silva;⁴⁴¹ el *Cuarteto N°1*, de Fabio González Zuleta; y el *Cuarteto N°1 Op. 12*, de Guillermo Uribe Holguín. La aparición de obras de origen nacional en los programas de conciertos es el posible inicio de la interpretación pública de los cuartetos compuestos por compositores colombianos. Además de ser el Cuarteto Bogotá la primera agrupación de esta índole con carácter estable en Colombia también fue pionera en el abordaje de este tipo de repertorio.

De acuerdo con Lamprea y como lo ratificó Gil, en 1999 Ernesto Díaz –quien fue el refundador del cuarteto y violista de la agrupación alrededor de 17 años (1949-1966)–, quiso conformar una nueva generación del cuarteto.⁴⁴² Estuvo integrado por sus dos hijos, un sobrino y él mismo: Mario Díaz Mendoza (primer violín), Julián Gil (segundo violín);⁴⁴³ Ernesto Díaz (viola) y Ernesto Díaz Mendoza (violonchelo). El nombre que se asignó fue “Nuevo Cuarteto Bogotá”. Sus integrantes se reunirían alrededor de un año y

⁴³⁸ Entrevista de la tesis sostenida con Ruth Lamprea. Bogotá, octubre de 2019.

⁴³⁹ Tomado del programa de mano del concierto realizado el 17 de mayo de 1955 en la sala de conciertos de la BLAA, perteneciente al Banco de la República de Colombia.

⁴⁴⁰ Esto se evidencia en los programas de mano pertenecientes a los conciertos realizados el 09 de agosto y el 11 de octubre de 1967 y el 15 de mayo de 1968, conservados en el archivo *Opus* antes mencionado.

⁴⁴¹ Grabación disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=52196&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Jesus%20Bermudez%20silva%20cuarteto#descriptions [Consultado: 24-10-2021].

⁴⁴² Aunque originalmente no se tenía registro de esta nueva generación del cuarteto, durante el proceso investigativo se comprendió, por medio de la entrevista sostenida con Ruth Lamprea, el programa de radio citado a continuación y la entrevista dada por Julián Gil para la Filarmónica Siete Lagos en Argentina, la existencia de esta nueva etapa de la agrupación.

⁴⁴³ Julián Gil (1984-). En 2020 ocupa el cargo de principal de fila de los segundos violines en la London Symphony Orchestra. Información disponible en: <https://lso.co.uk/orchestra/players/strings.html> [Consultado: 31-07-2022].

medio, según asegura Lamprea, si bien otras fuentes hablan de cuatro años de existencia de esta nueva agrupación.⁴⁴⁴ Gracias a la digitalización realizada por la Radiodifusora Nacional en marzo de 2017 se ubicó un registro de la grabación del programa *Concierto con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: recital de cámara*,⁴⁴⁵ realizado el 06 de mayo de 2000 bajo la dirección de Eduardo Corredor Díaz; cabe destacar allí la interpretación del cuarteto *Tricolor* de Francisco Cristancho. Para esta ocasión, el segundo violín estuvo a cargo de Valentín Díaz Guerrero. No fue posible dar con más rastros sobre la actividad pública de esta nueva generación del cuarteto, que fue interrumpida abruptamente por el fallecimiento repentino de Ernesto Díaz en 2001.⁴⁴⁶

3.4.8.- Uribe Holguín y la agrupación

A las preguntas formuladas acerca de la relación entre el compositor y la agrupación, se ha ido respondiendo afirmativamente. En efecto, es posible relacionar a Guillermo Uribe Holguín y el Cuarteto Bogotá por medio de tres instituciones: el Conservatorio Nacional, como centro de educación y producción musical; la Orquesta Sinfónica Nacional, como núcleo de los intérpretes del cuarteto; y la Radiodifusora Nacional, como medio de transmisión y difusión de la obra. Estos tres espacios probablemente tuvieron influencia en la producción del compositor, quien a su vez brindó nuevas obras de origen nacional para interpretar, grabar e incluir dentro del repertorio abordado por el cuarteto.

Como se analizó antes, la agrupación estuvo conformada a lo largo de su existencia exclusivamente por miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional. En el repertorio, a pesar de haber estado enfocado en obras de origen europeo, se visibilizan cuartetos del compositor en conciertos y grabaciones en un arco temporal de treinta años, entre 1937 y

⁴⁴⁴ En un artículo de la Asociación Filarmónica Siete Lagos (de Argentina), Julián Gil manifiesta que la actividad del Cuarteto Nuevo Bogotá se habría prolongado durante cuatro años. Disponible en: https://filarmonica7lagos.com.ar/2020/?page_id=1332 [Consultado: 24-06-2022].

⁴⁴⁵ La grabación reposa en los archivos de SM-RN. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=63092&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20nuevo%20cuarteto%20bogota [Consultado: 19-10-2022].

⁴⁴⁶ “Cita con la novela”, *Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz*. Clara Inés Ospina Calderón, Series Cultura y Sociedad. Bogotá, Emisora HJCK, 2001.

1967. Es posible que el Cuarteto Bogotá haya sido la única agrupación en haber interpretado la totalidad de su producción.

Resulta relevante mencionar que los diez cuartetos fueron grabados para la Radiodifusora Nacional, así como también los *Tríos N°1 Op. 74* y *N°3 Op. 115* para violín, violonchelo y piano; y el *Trío Op. 105* para violín, viola y violonchelo, obras registradas en su totalidad por integrantes del Cuarteto Bogotá.⁴⁴⁷

Fundamental resultó el papel de la Radiodifusora Nacional que, al tener como objetivo la contribución y difusión de la cultura, abrió una ventana a la música europea y local, que había estado limitada hasta ese entonces a reuniones privadas y conciertos públicos. Por tal motivo, su labor permitió el acceso a estas músicas a una franja más amplia de la sociedad, sin la limitación de hacer presencia para participar de un evento.

La música de cámara sería entonces el principal género difundido por la emisora, dado que el número de intérpretes puede haber sido un factor relevante para esta práctica interpretativa. A su vez, el cuarteto de cuerdas habría sido uno de los formatos más difundidos en las transmisiones de la emisora. Esto se muestra en el reservorio de Señal Memoria, en el que abundan agrupaciones como el Cuarteto Bogotá, el Cuarteto Rothstein, el Cuarteto Arcos y otros conformados de manera fortuita, sumando más de quinientas grabaciones entre audios de programas y conciertos.⁴⁴⁸ Esta preferencia se ve reflejada en 1975, año en que nace de manera oficial el Cuarteto Arcos (conformado dos años antes bajo el nombre de Cuarteto Colombiano),⁴⁴⁹ que estará vinculado oficialmente con la emisora para continuar con la difusión del repertorio de compositores colombianos y latinoamericanos.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ CARO MENDOZA, *Guillermo Uribe Holguín...*, p. 144.

⁴⁴⁸ Al realizar la búsqueda “cuarteto de cuerdas”, el archivo arroja quinientos dieciséis resultados. Para profundizar véase: <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=cuarteto+de+cuerdas> [Consultado: 24-10-2021].

⁴⁴⁹ Es probable que haya cambiado su nombre para evitar confundirse con el cuarteto típico colombiano de música popular, una agrupación instrumental constituida por dos bandolas, un tiple y una guitarra. Su conformación se basa en instrumentos de cuerda pulsada típicos de la región andina colombiana. Ha tenido una destacada presencia en la escena musical colombiana. Para ampliar véanse las colecciones en línea de la Sala de la BLAA. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/buscar?term=cuarteto%20colombiano#collections> [Consultado: 29-09-2020].

⁴⁵⁰ ACOSTA / BERNAL, “Ernesto Díaz Alméciga...”, p. 88.

Se reconoce la influencia de la agrupación sobre Uribe Holguín por medio de la dedicatoria del *Cuarteto N°4 Op. 86* “al Cuarteto Bogotá” escrito en 1950, anteriormente señalada. A partir de ahí, se desarrolla la composición de los seis cuartetos restantes en un lapso de once años, en los cuales los últimos tres fueron escritos en tan solo dos, entre 1960 y 1961. La concatenación de hechos no parece fortuita y el incremento de tres a diez cuartetos de cuerdas en su catálogo a lo largo de este período, además del registro grabado por la Radiodifusora de la totalidad de estas obras, hace pensar en una estrecha colaboración.⁴⁵¹

No obstante, y a pesar de haberse realizado la grabación de los diez cuartetos para la Radiodifusora Nacional –archivos que no son de acceso público–, fue posible ubicar hasta 2019 tan solo cuatro programas de mano que incluyen cuartetos del compositor, de la siguiente manera:

- *Cuarteto N°1 Op. 12*: en 1967, concierto realizado por el Cuarteto Bogotá en la Sala de la BLAA.
- *Cuarteto N°2 Op. 19*: además de la grabación para el disco de vinilo en 1961 nombrada anteriormente, se ubica un programa de mano anterior, de un recital realizado en 1954 por el Cuarteto Bogotá en las Galerías Centrales del Arte, con motivo de la Exposición del Libro Americano.⁴⁵² La más reciente aparición de la obra fue por parte de un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia dentro de sus actividades de cierre del semestre universitario de 2019 y como parte de la investigación-creación que realiza Liz Ángela García, dentro de la asignatura Música de Cámara en el programa de música de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.⁴⁵³
- *Cuarteto N°4 Op. 86*: con la dedicatoria “al Cuarteto Bogotá”, fue interpretado por el Cuarteto Santafé en el marco del “V Festival Música de Cámara Compositores de

⁴⁵¹ Según Yépez, en el *Cuarteto N° 5, opus 87*, Uribe utiliza un ritmo de bambuco en el primer movimiento *Allegro non troppo*. YÉPEZ, Benjamín. “Uribe Holguín, Guillermo”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, p. 587.

⁴⁵² Los programas de mano del Cuarteto Bogotá reposan en *Opus*, archivo histórico de la BLAA.

⁴⁵³ García es integrante desde su comienzo y hasta la actualidad del cuarteto Q-arte, además de profesora de violín del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

Colombia”, dentro del programa “Mil Años de la Música” realizado en el Teatro Pablo Tobón Uribe de la ciudad de Medellín, del 23 al 26 de octubre del año 2007.⁴⁵⁴

- *Cuarteto N°10 Op. 116*: interpretado por el Cuarteto Latinoamericano, en la sala de la BLAA en 1995.⁴⁵⁵

En consecuencia, dentro de la trayectoria del Cuarteto Bogotá surgió un interés particular por la obra de Uribe Holguín, siendo la única agrupación en haber interpretado y grabado la colección completa de sus cuartetos. En su repertorio no se ubican otros cuartetos de cuerdas compuestos entre 1936 y 1968, lo que muestra la dificultad de los compositores colombianos para interpretar sus obras en este formato.

3.5.- El Cuarteto Arcos (1972-2020)

En este segmento se dedica atención a un cuarteto identificado al comienzo como Cuarteto Colombiano o Cuarteto de Colombia, que luego se denominó Cuarteto Arcos. Además de sintetizar su actividad y proyecciones, el propósito es demostrar su carácter pionero en la inclusión de repertorio producido por compositores colombianos y en la combinación en sus programas de músicas de raíz popular con repertorios tradicionales del género.

3.5.1.- Cuarteto Colombia o colombiano (1972-1973)

En 1972, después de alrededor de veinte años de trayectoria en el Cuarteto Bogotá, Ernesto Díaz (1932-2001), en compañía de Ruth Lamprea (1939-2023) –asistente de concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional–, tuvieron la iniciativa de crear una nueva

⁴⁵⁴ La agrupación nació en 2004 y estuvo conformada por integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional: Luis Darío Baracaldo (primer violín), Francisco Iragorri (segundo violín), Sergio Andrés Trujillo (viola), Juan Pablo Martínez (violonchelo). Información tomada del programa de mano del concierto.

⁴⁵⁵ El Cuarteto Latinoamericano de origen mexicano fue fundado en 1981. Ocupa un lugar destacado en la difusión del repertorio de origen latinoamericano. Tomado del programa de mano del concierto que se encuentra en el mencionado archivo *Opus*.

agrupación bajo el nombre de Cuarteto Colombiano.⁴⁵⁶ [Figura III.15] Para iniciar este proyecto, contaron con la compañía de Mauricio Cristancho interpretando el segundo violín y David Aks en el violonchelo.



Figura III.15. Programa de mano del Cuarteto Colombiano, en 1972. Pertenece a la BLAA

En el Cuarteto Colombiano o Cuarteto de Colombia, que sería antecesor del Cuarteto Arcos como se dijo, esta pareja de intérpretes tuvo constante actividad por un período de dos años, como lo afirma Lamprea.⁴⁵⁷ De aquella etapa, se ubican tan solo dos programas de mano entre muchos otros que habrán existido. Resultan significativos por el cambio de denominación: el primero, que data del 14 de noviembre de 1972 presenta a un Cuarteto de Colombia; el segundo, del 28 de marzo de 1973, utiliza ya el nombre de Cuarteto Colombiano. Esta última presentación se realizó en la Sala de Conciertos de la BLAA, donde interpretaron: *Cuarteto N°1 “De mi vida”*, de Bedrich Smetana; *Cuarteto en Re menor N°2 Op.76*, de Joseph Haydn; y *Cuarteto N°1 Op. 20*, de Alberto Ginastera. De esta fecha asimismo, se pudo acceder a una grabación para el programa Recital de la

⁴⁵⁶ El desempeño de Díaz en el Cuarteto Bogotá estaría fragmentado en dos momentos: el primero, con unos diecisiete años consecutivos entre 1949 y 1966; el segundo, durante su iniciativa de reorganizar la agrupación como Nuevo Cuarteto Bogotá, cuyo inicio no se precisa, pero las fuentes indican que la actividad continuó entre dos y cuatro años hasta el 2001, año de su fallecimiento.

⁴⁵⁷ Entrevista de la autora sostenida con Ruth Lamprea. Bogotá, octubre de 2019.

Semana, de la Radiodifusora Nacional, registro conservado en las instalaciones de la emisora y en el que ejecutaron, nuevamente, el *Cuarteto en Re menor N°2 Op.76*, de Joseph Haydn, y el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Crisanchó, estudiado en este capítulo.⁴⁵⁸ Este repertorio reflejaba el interés temprano por la interpretación de piezas de compositores latinoamericanos y nacionales con referencias de carácter popular. Así, la propuesta de combinar repertorio europeo y nacional fue pionera dentro de una agrupación de este formato en Colombia.

3.5.2.- Primera época (1975-1999)

Nació entonces oficialmente en 1975, con dos de los integrantes del Cuarteto Colombiano, el Cuarteto Arcos. Su objetivo expreso fue difundir el repertorio de compositores colombianos y latinoamericanos. La idea de vincular un grupo de cámara a la Radiodifusora Nacional para realizar una serie de programas quincenales surgió de la iniciativa de su director, Alberto Upegüi. A partir de ese momento, como se puede constatar en sus reseñas, el Cuarteto Arcos definió como propósito primordial “la difusión de la música de los compositores colombianos y latinoamericanos, además del repertorio universal”.⁴⁵⁹ Esta finalidad ha marcado el recorrido de la agrupación durante los cerca de cuarenta años de existencia. De esta manera, describe Ruth Lamprea, se despertó en los compositores el interés por la composición de nuevas obras para este formato:

“[...] Hacíamos muchos conciertos, un promedio de treinta anuales en diferentes ciudades. [...] Cuando dijimos que estábamos interesados en tocar cuartetos colombianos, nos llovieron propuestas”.⁴⁶⁰

En sus inicios y por dos años, el Cuarteto Arcos estuvo integrado por miembros de una misma familia: los esposos Ernesto Díaz y Ruth Lamprea y sus dos hijos. Los roles estaban distribuidos de la siguiente manera: Ruth Lamprea (primer violín), Mario Díaz

⁴⁵⁸ Mayor información disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=18350&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20cuarteto%20colombiano#descriptions [Consultado: 24-10-2021].

⁴⁵⁹ Tomado del programa de mano del concierto realizado el 28 de marzo de 1977 en la Sala Víctor Mallarino del Teatro Colón de Bogotá.

⁴⁶⁰ Entrevista ya citada de la autora con Ruth Lamprea.

(segundo violín), Ernesto Díaz (viola), y Ernesto Díaz Mendoza (violonchelo) [Figura III.16]. En octubre de 1976, ingresa el violonchelista Luis Guillermo Cano por un período de cinco años en reemplazo de Ernesto Díaz Mendoza, quien finalmente retoma su posición en 1981. Esta primera generación del cuarteto se considera la conformación más estable dentro de las agrupaciones de este tipo que han tenido desarrollo a lo largo de la historia en el país.⁴⁶¹



Figura III.16. El Cuarteto Arcos, en Tunja, en 1977. Foto gentilmente cedida por Ruth Lamprea

Por fortuna, la reconstrucción fáctica de esta agrupación ha sido posible gracias a la documentación encontrada. Con referencia a los conciertos públicos del Cuarteto Arcos en la primera etapa, se ubican veintitrés programas de mano y alrededor de diez grabaciones alojadas en el Archivo Memoria de la Radiodifusora Nacional, en los archivos de la Sala de Música de la BLAA y en los documentos personales de los intérpretes. Los conciertos se desarrollaron en escenarios de diversas ciudades del país y en otros países como Venezuela, en 1976, España e Italia. Con el patrocinio en 1977 de la Academia Chigiana de Siena, el Cuarteto Arcos estuvo becado para participar en el

⁴⁶¹ Por medio de veintitrés programas de mano pertenecientes a esta generación de la agrupación y la entrevista sostenida con Lamprea ha sido posible llegar a esta información y afirmación.

curso de música de cámara allí impartido y a posteriori, en una gira de conciertos por diferentes ciudades de Italia. El Cuarteto tuvo una actividad constante hasta 1999, como lo afirma Lamprea y, aunque se tiene un vacío documental de fuentes escritas de un período de veinticinco años (1981-2006), el trabajo de esta primera época continuó hasta un poco antes del fallecimiento de Ernesto Díaz (padre), en 2001.⁴⁶²

3.5.3.- Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia

Además de intérprete de viola (como solista y en diferentes agrupaciones de cámara), docente y director de orquesta, Ernesto Díaz Alméciga decidió, en 1976, fundar la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, como consecuencia del cierre por cuatro meses de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Según Acosta y Bernal (y ratificado por Lamprea), esta situación y la inconformidad que sentía frente a las orquestas profesionales lo impulsó a dar nuevas oportunidades a jóvenes músicos. Díaz observaba que las orquestas traían músicos extranjeros en desmedro de los talentos locales que no contaban con un lugar de profesionalización. Aspiraba a conformar un espacio y una institución independientes que brindara estabilidad y libertad para tener una práctica sinfónica constante y conciertos en diferentes escenarios de manera regular e independiente.⁴⁶³ Para dedicarse de lleno a este nuevo proyecto, fue necesario su retiro de la Universidad Nacional, institución en la que se desempeñó durante dieciocho años como docente y director de orquesta.

Esta enorme labor de fundar una escuela propia, llamada Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, OSJC, fue acompañada por su esposa y violinista Ruth Lamprea, quien además de ser parte fundamental en el desarrollo musical de la Orquesta, fue la encargada de gestionar el apoyo económico de dicha institución. Durante los primeros años, tuvieron muchas dificultades económicas que, poco a poco, fueron superando con donaciones de la Embajada de Alemania, aportes del Ministerio de Cultura y de maestros como Antonio

⁴⁶² Entrevista con Ruth Lamprea ya citada.

⁴⁶³ “Cita con la novela”, *Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz*. Dirección y presentación: Clara Inés Ospina Calderón, Series Cultura y Sociedad. Emisora HJCK. Bogotá, 2001. ACOSTA/BERNAL, *Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001)*.

Abreu, fundador de FESNOJIV (Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela), quien en 1979 llegó a Colombia en búsqueda de una orquesta juvenil. Al encontrarse con el trabajo que desarrollaba Ernesto Díaz de manera tan precaria, Abreu decidió comprometerse con un aporte mensual por un año para cubrir el arriendo de la sede de la Orquesta.⁴⁶⁴

La práctica de música de cámara ocupó un lugar esencial y obligatorio en todos los niveles dentro de la escuela de la OSJC. La orquesta de cuerdas fue conformada por los alumnos avanzados de la institución y realizó más de trescientos cincuenta conciertos, como lo expresa en sus propias reseñas:

“Todos los integrantes de la Orquesta son alumnos o profesores de la Escuela y, en varios casos, alumnos y profesores al mismo tiempo. Es así como la Orquesta de Cámara (cuerdas), dirigida desde hace nueve años por Mario Díaz; el Conjunto de Cobres, dirigido por Mauricio Medina; el de Percusión, por Andy Lewis, el cual actúa conjuntamente con el de Cobres o individualmente y, desde 1985 el de Maderas, son agrupaciones que tienen vida propia e independiente dentro de la agrupación general”.⁴⁶⁵

La OSJC tuvo una actividad musical enfocada en la preparación de jóvenes músicos para lograr integrarlos, más adelante, a orquestas sinfónicas en el campo profesional, tal como lo había pensado Díaz. Por medio y gracias a esta escuela, destacados instrumentistas se desempeñan hoy dentro de orquestas sinfónicas profesionales y de reconocidos grupos de cámara nacionales e internacionales. Se destacan Luis Martín Niño, Concertino de la Orquesta Filarmónica de Bogotá; Miguel Guevara, miembro fundador del Cuarteto Manolov y Concertino de la Orquesta Nueva Filarmonía; Luis Darío Baracaldo y Angélica Gámez, asistentes de concertino en la Orquesta Sinfónica Nacional; y muchos otros instrumentistas que se desarrollan en diferentes agrupaciones profesionales dentro y fuera del país.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ ACOSTA / BERNAL, *Ernesto Díaz Alméjiga (1932-2001)*..., p. 90.

⁴⁶⁵ Tomado del programa de mano del concierto del grupo de cuerdas de la OSJC, realizado el 14 de noviembre de 1987 en la Sala de la BLAA. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/3261/download> [Consultado: 12-10-2020].

⁴⁶⁶ Los nombres aquí mencionados han sido relacionados por medio de programas de mano y de las entrevistas sostenidas con integrantes de las diferentes agrupaciones y orquestas profesionales a lo largo de la investigación.

Las décadas de 1980 y 1990 fueron las de mayor reconocimiento de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, posiblemente hasta la inesperada muerte de Ernesto Díaz en 2001. Hasta 2020, bajo el mismo nombre y a manera de academia musical, Ernesto Díaz Mendoza, hijo, continúa con el legado y la actividad de esta orquesta.⁴⁶⁷

3.5.4.- El repertorio

La disposición del Cuarteto Arcos por interpretar y difundir el repertorio colombiano fue la oportunidad para los compositores nacionales y para la agrupación de estrenar y dar a conocer varias obras inéditas. Como se muestra en la documentación conseguida, los conciertos de la agrupación solían incluir obras del repertorio europeo y, además, una o dos obras de compositores colombianos. Fue de esta manera que lograron abarcar un número importante de partituras producidas en el país.

Dentro de los programas de mano y grabaciones se recopila una veintena de cuartetos colombianos. Este número resulta trascendente si se considera el gran obstáculo que enfrentaron los integrantes al momento de abordar estas nuevas obras; era frecuente que las composiciones fueran recibidas en papeles manuscritos, lo que dificultaba realizar una lectura rápida y asertiva de la obra sin la ayuda informática de los tiempos más recientes.⁴⁶⁸ Por esta misma razón varios manuscritos no se han podido localizar, algunos fueron interpretados una única vez y posiblemente recibidos por línea directa de las manos del compositor.

Dentro de los autores colombianos incluidos en su repertorio se encuentran:

- Blas Emilio Atehortúa
- Luis Antonio Escobar
- Guillermo Uribe Holguín
- Roberto Pineda Duque
- Alfredo Aragón

⁴⁶⁷ La Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia está ubicada en el barrio Quesada en la ciudad de Bogotá. Más información disponible en: <http://sinfonicajuvenildecolumbia.com/> [Consultado: 24-10-2021].

⁴⁶⁸ Entrevista con Ruth Lamprea ya citada.

- Francisco Cristancho Camargo
- Guillermo Quevedo
- Luis Alberto Gutiérrez Galindo
- Santiago Velasco Llanos
- Francisco Zumaqué
- Gerardo Betancourt

Como es notorio, los primeros nueve músicos del listado hacen parte de la presente investigación y, en el caso, del *Cuarteto N°1* de Guillermo Quevedo y el *Cuarteto N°1* de Luis Alberto Gutiérrez Galindo, corresponde recalcar que la única interpretación hallada fue realizada por el Cuarteto Arcos.⁴⁶⁹

El repertorio del Cuarteto Arcos ha sido ecléctico y no excluyente de distintos estilos compositivos. Abarcó obras populares de raíz folclórica, como reafirmación de este tipo de música en una agrupación de corte netamente clásico-europeo. Es el caso del *Cuarteto Tricolor* de Francisco Cristancho, escrito como se ha dicho, en tres partes que presentan ritmos de torbellino, bambuco y pasillo. Obra explícitamente ligada a músicas nacionales, se constituye, además, como ha sido ya señalado, en el cuarteto de un compositor colombiano con mayor número de interpretaciones documentadas y que sigue permaneciendo vigente en el repertorio de diferentes cuartetos.

Dentro del corpus escrito en ritmos populares se encuentra el Cuarteto de Raúl Mojica titulado *Un joropo para Gregorio*,⁴⁷⁰ compuesto por tres piezas para cuarteto de cuerdas sobre motivos llaneros: tonada, periquera y pasaje. En la obra se toman elementos propios de la música de los Llanos Orientales, para asociarlos con acordes disonantes y armonía atonal, inusual desde luego en la música original de la región. De la interpretación de esta obra surge una historia anecdótica por parte de la agrupación:

⁴⁶⁹ Esta información ha sido resultado no solo de la consulta de los programas de mano del Cuarteto Arcos, sino también del cotejo a lo largo de la investigación de las diferentes fuentes como programas pertenecientes a diversas agrupaciones, grabaciones y partituras.

⁴⁷⁰ Fue escrita a “Gregorio”, un automóvil perteneciente a Fernando González Cajiao, por haberse portado muy bien en un viaje realizado a San Miguel en compañía de la coreógrafa Delia Zapata Olivella. Este viaje tuvo como propósito hacer una investigación con el grupo indígena Guahíbo para incluir los resultados en la obra *Atabí*.

“[Mojica] era profesor del conservatorio... eran tres movimientos con aires llaneros y entonces había unos signitos que él nos escribía como unos mosquitos con alitas... no sabíamos qué hacer, entonces un día que estaba en el ensayo... me fui al conservatorio y le dije: ‘te vienes conmigo porque quiero que nos expliques’. Entonces dijo que era un signo que él se inventó para cuando los llaneros hacen como falsete. Y le dije: ‘¿y eso en violín cómo se hace?’ Cuando llegamos a Villavicencio a tocar en el Banco de la República, él invitó a sus exalumnos, a sus colegas y había un grupo llanero. El *Joropo para Gregorio* no nos salía mucho como un joropo. El compositor había estudiado en Alemania, entonces sonaba a música medio alemana. Después del concierto, nos invitaron a un asado en una hacienda y estaba el grupo llanero. Cuando el grupo sacó el arpa y los cachacos empezaron a tocar, nos dieron un baño [entre carcajadas]: quería desaparecerme. ¡Esto sí era música llanera! No lo que tocamos en el concierto. Es muy difícil trasladar esa música a un cuarteto de cuerdas”.⁴⁷¹

La inclusión de nuevas grafías para la imitación de rasgueos y efectos propios de la música popular fue otra de las dificultades encontradas en el abordaje de este tipo de repertorio. En este caso, para el montaje de *Un joropo para Gregorio* se contó con la presencia del compositor, quien brindó una explicación y socializó qué quería transmitir con su obra, aun cuando Lamprea manifiesta la dificultad de lograr una clara imitación de los instrumentos autóctonos. No ha sido posible localizar documentación que corresponda a otra interpretación de la obra, diferente a la realizada por el Cuarteto Arcos el 16 de mayo de 1977 en la Sala Víctor Mallarino del Teatro Colón de Bogotá en colaboración con la Radiodifusora Nacional, y a la del concierto mencionado por Lamprea en la Sala del Banco de la República de Villavicencio, probablemente realizado el mismo año.

Concretar el estreno de obras de compositores colombianos fue una constante dentro del repertorio del Cuarteto Arcos. Además de las ya nombradas, se suma el caso del *Cuarteto N°3* de Fabio González Zuleta, escrito en 1973 en cuatro movimientos:

⁴⁷¹ Entrevista con Ruth Lamprea ya citada.

Allegretto, Andante, Allegro y Allegro final. El estreno de la obra se realizó en el Teatro Colón de Bogotá el 16 de noviembre de 1976 y existe una grabación digitalizada en 2017, posiblemente de ese mismo concierto, en los archivos de Señal Memoria de la Radiodifusora Nacional.⁴⁷²

La observación minuciosa de las fuentes primarias permite una lectura del movimiento que la agrupación generó dentro de los compositores activos de la época y, especialmente, dentro del Conservatorio Nacional. En los programas se encuentran diferentes generaciones de profesores y compositores, como es el caso del concierto que tuvo lugar en el Teatro Colón el 27 de junio de 1977. En aquella ocasión, se interpretó el *Primer Cuarteto* de Francisco Zumaqué, quien habría sido estudiante de composición y contrapunto de Fabio González Zuleta y se habría graduado en 1970 como el mejor alumno de composición de Bellas Artes, premio con el que se hizo acreedor de una beca que le permitió continuar sus estudios en París.

Fue en Europa que Zumaqué escribió su primer cuarteto en cuatro movimientos: *Andante, Allegro, Andante y Moderato*. Como él mismo lo describió, utilizó técnicas contemporáneas parcialmente, con el objetivo de crear un lenguaje popular, continuo y discernible en su primera audición.⁴⁷³ Sería a su regreso a Colombia, mientras se desempeñaba ya como profesor de composición del Departamento de Música de la Universidad Nacional, que tendría la posibilidad de estrenarlo bajo la interpretación del Cuarteto Arcos.

De esta manera, nombres como Luis Alberto Galindo, Luis Torres, Roberto Pineda Duque, Guillermo Quevedo y Alfredo Aragón hacen parte de la lista de compositores de obras interpretadas por Arcos, en su primera época. A continuación, se ofrece un resumen:

⁴⁷² Grabación disponible en: <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=133828#html5media> [Consultado: 24-10-2021].

⁴⁷³ Programa de mano del concierto mencionado, perteneciente al CDM-BN.

COMPOSITOR	OBRA	FECHA	SALA
Guillermo Quevedo	Cuarteto N°1 -Largo -Moderado -Allegro giocoso	26.10.1976 20.07.1977	Teatro Colón
Alfredo Aragón	Cuarteto N°1 Op.10 -Allegro -Andante quasi lento -Allegro moderato	26.10.1976 28.10.1976	Teatro Colón Auditorio Ambrosio Oropeza (Venezuela)
Fabio González Zuleta	Cuarteto N°3 (estreno) -Allegretto -Andante -Allegro -Allegro	16.11.1976	Teatro Colón
Alberto Gutiérrez Galindo	Cuarteto N°1 -Allegro -Adagio cantabile molto espressivo -Allegro animato	14.12.1976	Teatro Colón
Luis Torres	Díptico (estreno)	14.12.1976	Teatro Colón
Roberto Pineda Duque	Adagio y Presto	19.04.1977	Centro Colombo Americano
Raúl Mojica	Un joropo para Gregorio (tres piezas para cuarteto sobre motivos llaneros) -Tonada -Periquera -Pasaje	16.05.1977	Sala Víctor Mallarino Radio Difusora Nacional
Francisco Zumaqué	Primer Cuarteto -Andante -Allegro -Andante -Moderato	27.06.1977	Teatro Colón
Francisco Crisancho	Cuarteto Tricolor	20.07.1977 18.10.1977	Embajada de Colombia en Roma (Italia) Auditorio ICFES-ICETEX

Tabla III.5. Interpretaciones de obras escritas por compositores colombianos. Primera época del Cuarteto Arcos

3.5.5.- Segunda época (2006-2020)

Cinco años después de la muerte del violista y mentor del Cuarteto Arcos, Ernesto Díaz, Ruth Lamprea decide reconfigurarlo convocando a tres jóvenes instrumentistas, exalumnos y docentes de la Escuela de Música de la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. En esta nueva etapa, iniciada en 2006, se presentaron varios cambios de integrantes en la interpretación del segundo violín y de la viola, quedando ya para 2018 una formación estable con los siguientes integrantes: Ruth Lamprea (primer violín), Diana Vélez (segundo violín); Ruth Elena Baracaldo (viola) y Juan Miguel Maldonado (violonchelo).

De esta nueva y reciente segunda época, se tiene un estimado de veinticinco programas de mano de conciertos públicos realizados entre 2006 y 2019. Aunque este número resulta menor respecto de la actividad que tuvo la agrupación en la década de 1970, es relevante ver la longevidad de la agrupación y la actividad casi ininterrumpida durante cuarenta años.

El enfoque musical sigue siendo el mismo. La agrupación explora y estrena obras de compositores nacionales de diferentes períodos; una actividad que sigue aportando nuevas interpretaciones y permite a la comunidad musical conocer creadores interesados en este tipo de formato.

Dentro de las obras de compositores ubicados en una generación reciente, está el cuarteto titulado *Vórtice fractal Op. 114*, escrito en 2008 por el compositor Mauricio Nasi. El cuarteto también ha dado visibilidad al compositor James Harley Schutmaat, a través de la interpretación de dos de sus obras: *Suite Vallenata* y *Cuarteto*, escrito este último entre 2014 y 2015.⁴⁷⁴ En repetidas ocasiones estas piezas han sido interpretadas en conciertos con una recepción favorable por parte del público, como lo menciona Ruth Lamprea. Nombres como Luis Antonio Escobar, Alejandro Tovar y César Díaz,

⁴⁷⁴ Nacido en Medellín, Schutmaat recibió el premio *Vida y Obra* en 2005, por parte de la Alcaldía de Barranquilla, ciudad en la que ha tenido una destacada labor educativa. La *Suite Vallenata* es una obra escrita en cuatro movimientos: paseo, merengue, son y pulla, ritmos característicos de la costa colombiana.

encabezan la lista del nuevo repertorio escrito por compositores colombianos abordado por el Cuarteto Arcos, en esta última época.

COMPOSITOR	OBRA	FECHA	SALA
Francisco Cristancho	Cuarteto Tricolor	13.02.2008 29.08.2012	Auditorio Teresa Cuervo Museo Nacional
Luis Antonio Escobar	Cuarteto N°2 Scherzo	19.10.2013	Sala Ernesto Díaz Alméciga Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia
James H. Schutmaat	Suite Vallenata	02.12.2017 02.12.2019 28.04.2019 05.06.2019	Museo Nacional United Church of Bogotá Tornamesa Auditorio Leonardus Colegio Italiano
	Cuarteto 2014-2015 -Preludio-Allegro moderato -Scherzo-Allegro -Spiritual-Andante -Final-Vivace	06.02.2016 30.09.2015 27.11.2015	Auditorio Teresa Cuervo Auditorio Israel Rojas Romero Fraternidad Rosa Cruz de Colombia Museo Nacional
Mauricio Nasi	Vórtice Fractal Op.114 2008	30.09.2015 06.02.2016	Auditorio Teresa Cuervo Museo Nacional
Alejandro Tovar	Serenata en Málaga	04.11.2018	Sala de Música Guillermo Uribe Holguín, Zipacón Cundinamarca
	Serenata en Chocontá	04.11.2018 24.08.2014	
César Díaz	La Cuota	05.10.2011	Sala Ernesto Díaz Alméciga Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.

Tabla III.6. Interpretaciones de obras escritas por compositores colombianos. Segunda época del Cuarteto Arcos

Ha sido entonces Arcos la agrupación pionera en la inclusión de repertorio colombiano como objetivo fundamental desde el momento de su conformación. Esta actividad permite tener cuartetos de alrededor de quince compositores colombianos, nombres y obras ubicadas por medio de grabaciones, programas de mano y archivos

personales, que además de los ya nombrados se suman a esta lista compositores como Guillermo Uribe Holguín y Jesús Bermúdez Silva.⁴⁷⁵

Para 2019, Lamprea continuaba con su labor docente y tenía alumnos privados que recibían clases en su casa. También se desempeñaba en la preparación de grupos de cámara juveniles que realizan su práctica de manera particular y se proyectan para tocar en diferentes salas de Bogotá. En reiteradas ocasiones, hizo referencia a la importancia del desempeño de los instrumentistas dentro de un cuarteto, destacando la creación de este tipo de agrupaciones en los programas de música, la necesidad de localizar y editar los manuscritos de compositores colombianos y la interpretación de obras del nuevo repertorio nacional.

Arcos se destaca por su vigencia y estabilidad registrada dentro de las agrupaciones de este formato en Colombia. Se toma como fecha de conformación oficial el año 1975 y, tras solo un período de cinco años de inactividad, suma cuarenta años de labor. El desarrollo de este trabajo musical persistió, bajo la dirección de Lamprea. A enero de 2020, el cuarteto sostenía dos ensayos durante la semana y continuaba realizando conciertos en diferentes salas de la ciudad de Bogotá.⁴⁷⁶ No sobra señalar, en este punto, que gran parte de la información recogida para reseñar la historia de este cuarteto y su incidencia en la música de cámara de Colombia provino del testimonio directo de Ruth Lamprea, quien falleció el 7 de agosto de 2023, pocas semanas antes de defender la presente tesis doctoral.

⁴⁷⁵ Estos nombres se ubican dentro de los veintitrés archivos de audio pertenecientes a la agrupación que se encuentran dentro del archivo SM-RN.

⁴⁷⁶ Dos videos con fragmentos de conciertos de la segunda época del Cuarteto Arcos pueden visualizarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=ONxdZ4Wcekw> y https://www.youtube.com/watch?v=7Z_7wyMO1i4 [Consultado: 24-10-2021].

 UNITED CHURCH OF BOGOTÁ

UCB CONCERT SERIES PRESENTS
LA SERIE DE CONCIERTOS DE LA UCB PRESENTA

CUARTETO ARCOS

JAMES H. SCHUTMAAT
Suite Vallenata

ASTOR PIAZZOLA
Las Estaciones Porteñas

LUIS DARIO BARACALDO - *Solista invitado*
RUTH LAMPREA - *Primer Violin*
DIANA VELEZ - *Segundo Violin*
RUTH BARACALDO - *Viola*
JUAN MIGUEL MALDONADO - *Cello*
JUAN MANUEL GONZALEZ - *Contrabajo invitado*

Sunday December 2nd, 5 pm.
Free admission, voluntary donation

Domingo 2 de Diciembre, 5 pm.
Entrada libre, contribución voluntaria

UNITED CHURCH OF BOGOTÁ
Cra 4 # 69-06



Figura III.17. Publicidad del Cuarteto Arcos, diciembre de 2019. Foto gentilmente cedida por Ruth Lamprea

CAPÍTULO 4:
EL CUARTETO EN COLOMBIA. MÁS ALLÁ DE UNA PRÁCTICA
INTERPRETATIVA

A partir del estudio de los Cuartetos Manolov y Q-Arte, en este capítulo se propone la visión del formato de cuarteto de cuerdas en Colombia, desde aspectos que se sitúan más allá de la práctica interpretativa. En otras palabras, se discute la presencia de Manolov a través de conciertos didácticos y su búsqueda de una ampliación del repertorio, así como los festivales de Q-Arte y su incidencia en la creación de eventos y concursos de composición para este formato. Se estudian los espacios y el interés que se ha generado en el nivel general, incidiendo en los programas de estudios de pregrado en Bogotá y otras ciudades colombianas. Se analiza el comportamiento de la práctica del cuarteto de cuerdas en las programaciones, tomando dos períodos de tiempo contrastantes a partir del estudio de documentación referida a la Sala de Conciertos de la BLAA y el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo”. De este modo, se reflexiona sobre la importancia del rol de los instrumentistas de las diferentes agrupaciones dentro de la educación musical.

4.1.- Escenarios, festivales, concursos de interpretación y composición

El estudio sobre el cuarteto de cuerdas se ha abordado principalmente desde dos orillas: por una parte, la agrupación como práctica interpretativa dentro de la música de cámara, desde la determinación y el examen del repertorio abordado y, por otra, desde el análisis y estudio del estilo de un compositor frente a su producción musical para dicho formato.

Dentro de las investigaciones realizadas durante los últimos cinco años, sobresalen dos tesis doctorales planteadas desde esos dos márgenes. La primera, presentada en 2017 en España por Beatriz Hernández Polo y titulada *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*, identifica tanto la trayectoria y conformación de la agrupación elegida como el repertorio abordado a lo largo de los dos lustros considerados. La segunda se desarrolló en 2018 en México, por Francisco Javier García, y se refiere a *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: evolución del estilo y del tratamiento formal*. A partir del estudio de los cuatro cuartetos de cuerda escritos por el compositor entre 1934 y 1966, García encuentra puntos de referencia para

disquisiciones analítico-musicológicas sobre su lenguaje creativo y sobre sus aportes estéticos dentro del contexto histórico del nacionalismo musical mexicano.⁴⁷⁷

Sin embargo, múltiples otros aspectos son factibles de ser abordados; sobre todo en tiempos recientes, en que la labor de los intérpretes y de las agrupaciones de cámara ha cambiado y ha crecido el interés por abarcar los diferentes espacios socio-musicales que los rodean. Así como se reconoce para el estudio del cuarteto de cuerdas durante los siglos XVIII y XIX un predominio de las perspectivas centradas en la interpretación o en el compositor desde su estética y producción, para el conocimiento histórico de la última década del siglo XX y las más de dos primeras décadas del siglo XXI se hace necesaria la mirada sobre los intersticios de cierta sinergia cultural propia de Latinoamérica. Claramente, se reconoce que la actividad de los cuartetos de cuerdas, además de interesarse por el acompañamiento y enseñanza de los intérpretes, se expande hacia otros roles ligados a la gestión y consolidación de festivales, la organización de seminarios y concursos y la atención específica por la educación de los públicos. Así, estas actividades han hecho visible un estímulo de la composición misma de obras para este formato.

Se plantean, entonces, cuatro elementos como pilares que incentivan la composición, interpretación, ampliación y difusión del repertorio para cuarteto de cuerdas:

- Las agrupaciones como la reunión de cuatro intérpretes de cuerdas con el fin común de llevar a cabo una práctica musical.
- La práctica institucionalizada del repertorio, tanto interpretativa como compositiva, dentro de las obligaciones académicas en las instituciones de educación musical.
- Los encuentros, festivales y concursos como espacios de reunión colaborativa, por medio de los cuales se pueden compartir y recibir herramientas para mejorar los procesos en desarrollo; y en el caso de los concursos, alcanzar un premio y reconocimiento.

⁴⁷⁷ Se nombran estas dos tesis consideradas cercanas al cuarteto como práctica, si bien para ampliar sobre la bibliografía abordada alrededor del tema puede verse nuevamente el estado del arte. Un texto que podría agregarse desde esa segunda orilla, si bien no es una tesis doctoral, corresponde a Tarso Salles y refiere a Villa-Lobos. Véase SALLES, Paulo de Tarso. *Os quarteto de cordas de Villa-Lobos. Forma e função*. Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 2018.

- Los escenarios como espacios de difusión, convergencia y recepción pública de las obras.

Se trata de cuatro instancias directamente relacionadas en la conformación y práctica interna de la agrupación en los dos ámbitos, el académico y el profesional. A su vez, tienen incidencia en dos espacios externos: el primero es el de los escenarios (públicos y privados) que permiten la difusión de las obras al oyente y, el segundo, es el estímulo compositivo que fomenta y muestra la necesidad de ampliar el repertorio para este formato.

Partiendo del propósito fundamental del cuarteto como práctica interpretativa, es importante destacar la instauración de diferentes concursos alrededor del mundo que han permitido la consolidación y reconocimiento de agrupaciones estables dentro de los altos estándares de la interpretación musical. Es importante recordar que la presencia de este tipo de concursos en Hispanoamérica se ubica desde el inicio del siglo XX. De hecho, como lo reseña Hernández, durante la segunda temporada, la Sociedad Filarmónica de Madrid (1902-1903) promovió un concurso de cuartetos con un doble fin: promover la composición para este formato –ya que la convocatoria fue establecida para compositores españoles– y, a su vez, incentivar la creación de este tipo de ensambles. Incluso así, la propuesta del concurso no fue más allá del reconocimiento y estreno de la obra ganadora por parte del Cuarteto Hierro en el Teatro Español. Gracias a esta iniciativa se considera a la Sociedad Filarmónica como un claro impulso para la actividad camarística en España, a pesar de haber manifestado la no continuidad del certamen como consecuencia de la indiferencia del público.⁴⁷⁸

Como pionero en la modalidad de concursos de cuartetos, se encuentra *The London International String Quartet Competition*, cuyo nombre actual es *Wigmore Hall International*. Este certamen tuvo su primera edición en 1979 y tiene como límite superior de edad para los participantes los treinta y cinco años.⁴⁷⁹ El primer premio otorgado fue

⁴⁷⁸ HERNÁNDEZ, *La música de cámara en Madrid ...*, pp. 94-95.

⁴⁷⁹ Para ver la información completa sobre Wigmore Hall Internacional: <https://wigmore-hall.org.uk/string-quartet-competition/wigmore-hall-international-string-quartet-competition> [Consultado: 30-06-2022].

para *Takács Quartet*, que hace parte de las agrupaciones con mayor reconocimiento y galardones recibidos a lo largo de su carrera.⁴⁸⁰

En Canadá se realiza el Festival Internacional de Cuartetos de Cuerda por parte del Centro de Artes y Creatividad RANFF, donde a su vez se desarrolla desde 1983 el concurso BISQC (*Banff International String Quartet Competition*).⁴⁸¹ En Japón se lleva a cabo desde 1993 el Concurso Internacional de Música de Cámara de Osaka, en el que admiten diferentes tipos de agrupaciones: cuartetos de cuerda, tríos y cuarteto con piano.⁴⁸² En Francia se realiza el Concurso Internacional de Música de Cámara de Lyon, que en 2021 tuvo su décimo sexta edición. Esta competencia permite la participación de agrupaciones de cámara como: trío con piano, dúo de violín y piano, dúo de voz y piano, dúo de violonchelo y piano, quinteto de instrumentos de viento, quinteto de metales, cuarteto de cuerdas.

En Italia se destacan dos concursos. Desde 1987 se realiza el Concurso Internacional de Cuarteto de Cuerda “Premio Paolo Borciani” (en honor al fundador y primer violín del Quartetto italiano), en la ciudad de Reggio Emilia. El certamen tiene lugar cada tres años y ha entregado en total diez premios. Paralelo a esto, se desarrolla la residencia artística llamada “La Casa del Cuarteto”, en la cual agrupaciones de no más de treinta y cinco años tienen la posibilidad de trabajar un repertorio establecido con un tutor y realizar conciertos públicos.⁴⁸³ Cada dos años, desde 1994 y en Pinerolo Torino, se lleva a cabo el ICM Concurso Internacional de Música de Cámara ‘Pinerolo e Torino - Città metropolitana’. En este concurso, el público forma parte de las votaciones; se otorga una distinción y dentro de los mismos votantes se sortea un premio en retribución por haber sido parte de la elección.⁴⁸⁴ Los seis concursos nombrados anteriormente conforman la Federación

⁴⁸⁰ Para ampliar esta información, véase: http://takacsquartet.com/index.php?option=com_content&view=article&id=79&Itemid=204&lang=en [Consultado: 06-07-2022].

⁴⁸¹ Para otros datos: <https://www.banffcentre.ca/bisqc-history> [Consultado: 30-06-2022].

⁴⁸² Lo interesante de este festival es que no tiene restricción de edad y permite la interpretación de todos los géneros musicales, entre música clásica y tradicional. Mayores detalles del Festival de Osaka en: <http://www.jcmf.or.jp/competition-festa/en/> [Consultado: 30-06-2022].

⁴⁸³ Pueden visitarse estos dos sitios: <https://accademiadimusica.it> y <https://www.iteatri.re.it/tipo/casa-del-quartetto/> [Consultado: 30-06-2022].

⁴⁸⁴ Toda la información disponible se halla en *International Chamber Music Competition*: <https://accademiadimusica.it/en/progetto/international-chamber-music-competition-citta-di-pinerolo-e-torino-citta-metropolitana/> [Consultado: 30-06-2022].

Mundial de Concursos Internacionales de Música,⁴⁸⁵ órgano rector que permite ubicar dichos eventos entre los más sobresalientes alrededor del mundo. La asociación también promueve, asesora y contribuye en la representación y difusión de cada uno de los eventos.

Por otra parte, en Latinoamérica –y específicamente en México– es necesario abordar la labor realizada por el Cuarteto Latinoamericano, conformado por Saúl, Arón y Álvaro Bitrán y Javier Montiel. Con casi cuarenta años de trayectoria musical, constituye un referente para las agrupaciones de este formato no solo por su alto nivel interpretativo, sino también por estar enfocados en el repertorio compuesto por compositores latinoamericanos. Álvaro Bitrán, violonchelista de la agrupación, lo describe así:

“Como cualquier grupo que inicia, en el ya lejano año de 1982 empezamos con Mozart, Beethoven, Borodin, Ravel, etc. Pero pronto fuimos descubriendo la maravillosa música que nos esperaba en nuestro propio continente. Y vimos también que había un gran interés por ella en diversas partes del mundo. Es así como esta música, que hemos grabado en más de ochenta discos compactos, nos ha regalado varios premios –como los *Grammy* o el *Diapason D’Or*– y nos ha llevado a lugares como el *Teatro alla Scala*, de Milán, el *Carnegie Hall* de Nueva York, el *Concertgebouw*, de Ámsterdam, salas de concierto en Israel, Japón, Nueva Zelanda, y prácticamente a toda Europa y América. Y hasta el día de hoy seguimos recorriendo cuatro continentes con las partituras de Villa-Lobos, Revueltas, Ginastera, Piazzolla y muchos otros grandes maestros latinoamericanos bajo el brazo”.⁴⁸⁶

Por medio de la asunción del repertorio latinoamericano, la agrupación ha compilado un numeroso catálogo de obras puesto a disposición del público en una biblioteca virtual ubicada en su sitio web, en la que pueden consultarse las partituras.⁴⁸⁷ Además de la

⁴⁸⁵ La Federación fue fundada en 1957 y se encuentra ubicada en Ginebra, Suiza. Tiene bajo su representación ciento veintidós concursos de música en cuarenta países, en todas las disciplinas relativas a la música. Cuenta con apoyo de entidades privadas y de donantes alrededor del mundo. Para más información, véase: <https://wfimc-fmcim.org> [Consultado: 30-06-2022].

⁴⁸⁶ “Cuarteto Latinoamericano”. Tomado de: <http://cuartetolatinoamericano.com/2018/bio.html> [Consultado: 30-06-2022]. Puede verse también CARREDANO, *Cuerdas revueltas...*; BRENNAN, “Cuarteto Latinoamericano...”, pp. 9-17.

⁴⁸⁷ Algunas de las obras se pueden descargar sin costo. Sin embargo, el intérprete está obligado a notificar al compositor acerca de la ejecución pública de las obras descargadas para efecto del pago de regalías. Para la biblioteca virtual, véase: <http://cuartetolatinoamericano.com/2018/biblioteca.html> [Consultado: 30-06-2022].

amplia trayectoria y el desempeño como pedagogos en la educación musical, el cuarteto también ha tenido un rol protagónico en el estímulo para las nuevas generaciones de cuartetos.⁴⁸⁸ Desde 2013, haciendo referencia específicamente a la realización de seminarios y concursos [Figura IV. 1], el Cuarteto Latinoamericano ha liderado tres espacios: el Seminario Nacional para Cuartetos de Cuerda (la octava edición sucedió en 2020), el Concurso Nacional de Cuartetos de Cuerda (última convocatoria vigente fue en mayo de 2021) y el Concurso de Composición.⁴⁸⁹



Figura IV. 1. Izquierda, Convocatoria 2016 Seminario Nacional para Cuartetos de Cuerda. Derecha, Convocatoria Concurso Nacional de Cuartetos 2021

De esta misma manera, en Latinoamérica han surgido concursos liderados por agrupaciones como es el caso del Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas ‘Nuestra América’ (la VIII edición se llevó a cabo en 2018 y la última convocatoria fue en noviembre de 2020), promovido por el Cuarteto “José White” de México, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El ensamble se conformó en 1998, siendo para el año 2000 el ganador del primer premio en la tercera edición del Concurso de Música de Cámara en la ciudad de Salamanca, Guanajuato. Esto ratifica la visibilidad que brindan los concursos interpretativos, ya que reconocen y

⁴⁸⁸ Además de su desempeño individual como pedagogos a nivel internacional, fueron el cuarteto residente de la Universidad Carnegie Mellon en los Estados Unidos entre 1987 y 2007. Fundaron la Academia Latinoamericana de Cuartetos de Cuerda, adscrita al Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Para ampliar, véase: <http://cuartetolatinoamericano.com> [Consultado: 01-07-2022].

⁴⁸⁹ El concurso de composición se realizó en México en 2012, en el marco de la celebración de los treinta años de la agrupación, con el fin de ampliar el repertorio para cuarteto solista y orquesta sinfónica. La obra premiada fue posteriormente estrenada en la temporada 2012-2013.

estimulan la práctica de las agrupaciones de cámara. El incentivo brindado por los concursos se hace tangible por medio del seguimiento de las agrupaciones ganadoras que, como consecuencia de la obtención de un premio, realizan giras internacionales y son apoyadas y visibilizadas por la crítica a nivel nacional e internacional.⁴⁹⁰ La labor del Cuarteto “José White”, como ellos mismos lo expresan, está enfocada en darle esplendor a la música contemporánea con lenguajes de vanguardia en el espacio pedagógico, con la realización de conciertos didácticos y talleres.⁴⁹¹ Del 25 al 29 de enero de 2021, continuando con su labor pedagógica, se realizó en compañía del cuarteto Q-Arte, un curso virtual en el que se contó con la presencia de siete cuartetos (cinco mexicanos y dos colombianos) que tuvieron la posibilidad de hacer un concierto virtual programado en dos días [Figura IV. 2]. Asimismo, los conjuntos mexicano y colombiano estuvieron a cargo de los conciertos de inauguración y cierre, respectivamente.⁴⁹²



Figura IV. 2. Afiches de convocatoria y curso virtual para cuartetos de cuerdas (2021)

⁴⁹⁰ Se pueden nombrar algunos casos como: Dover Quartet (Estados Unidos), ganadores en 2013 del Banff Competition de Canadá. Cuarteto Ébène (Francia), premio 2003 en el Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerdas de Burdeos. Cuarteto Arianna (Estados Unidos), premio en el Concurso de Música de Cámara de Fischhoff, Concurso de Música de Cámara de Coleman y Carmel y Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerdas de Burdeos.

⁴⁹¹ La agrupación cuenta con nueve trabajos discográficos disponibles. Para ampliar, véase: <https://www.cuartetosewhite.com> [Consultado: 01-07-2022].

⁴⁹² La información completa del curso puede verse en: <https://www.cuartetosewhite.com/curso-virtual-para-cuartetos-de-cuerdas/> [Consultado: 01-07-2022].

Las dos agrupaciones nombradas anteriormente son señaladas por el Cuarteto Latinoamericano. En palabras de Álvaro Bitrán (chelista), hace veinte años no existían, además de ellos, agrupaciones en Latinoamérica que acompañaran la labor que vienen realizando. Sin embargo, los cuartetos “White” y “Q-Arte” se consolidan con un alto nivel e importancia en el medio musical, como referentes de las generaciones venideras.⁴⁹³

En Colombia, Q-Arte realiza desde 2014 un evento bienal denominado FestiQ-Artetos [Figura IV. 3]. Este espacio se ha consolidado como centro de encuentro entre músicos profesionales, estudiantes y público en general en torno al cuarteto de cuerdas. Dentro de las actividades programadas, en el marco del Festival se llevan a cabo conciertos, talleres y conversatorios con agrupaciones e intérpretes reconocidos internacionalmente, como los Cuartetos “Arianna” y “Kronos” (Estados Unidos); “Quiroga” y “Casals” (España); Latinoamericano y “José White” (México), así como agrupaciones locales que hicieron parte de la versión del Festival virtual realizada en 2020.⁴⁹⁴



Figura IV. 3. Afiche de la convocatoria FestiQ-Artetos (2020)

⁴⁹³ Ideas tomadas del conversatorio virtual realizado con el Cuarteto Latinoamericano en el marco de FestiQ-Artetos (Festival de Cuartetos realizado por Q-Arte en Bogotá), que se desarrolló el cinco de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DpgUbnWv0DM> [Consultado: 01-07-2022].

⁴⁹⁴ La información sobre el Festival se encuentra disponible en: <https://www.festiqrtetos.com> [Consultado: 20-06-2022].

De manera previa al Festival se realizó –con el apoyo del Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”, el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia y Q-Arte– la segunda versión del Concurso de Composición para Cuarteto de Cuerdas, que tuvo como propósito:

“[...] satisfacer las necesidades técnicas, musicales y creativas de los estudiantes e intérpretes de cuerda frotadas, facilitando y estimulando la creación de cuartetos de cuerdas a través de la interacción con intérpretes internacionales de alta calidad y reconocida trayectoria”.⁴⁹⁵

La etapa eliminatoria se llevó a cabo en octubre de 2020 y, como parte del premio, las obras ganadoras fueron interpretadas y grabadas en el marco de las actividades propuestas por el Festival, en el concierto virtual que se realizó el 8 de diciembre de ese año en el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”.

Sin embargo, no solo por medio de los concursos y encuentros ha sido incentivada la composición de obras para este formato instrumental, como lo expresa Saúl Bitrán:

“En cada viaje que hacíamos y hacemos, conocemos compositores que nos entregan obras o quedamos de acuerdo en recaudar fondos entre todos para comisionar obras. Siempre ha sido parte de la agenda nuestra, contactarnos con los compositores buenos y activos en cada país al que vamos, porque no íbamos a poder pasarnos toda la carrera tocando la música que ya había sido escrita; teníamos mucho interés y también había interés por parte de los compositores de contactarnos. Este trabajo con los compositores se dio y se da de manera presencial continuamente. En la primera visita a Colombia conocimos al maestro Atehortúa que nos escribió uno de sus cuartetos; lo trabajamos con él [...]. Te puedo mencionar todos los países [a los] que hemos ido y todos los compositores con los que hemos trabajado, recibido y cosechado magníficas obras. En México y Estados

⁴⁹⁵ Segundo Concurso de Composición Q-Arte, la primera versión se realizó en 2018. Para ampliar y conocer las obras seleccionadas y la premiación, véase: <https://www.festiqartetos.com> [Consultado: 30-06-2022].

Unidos, gracias a nuestra residencia en Carnegie Mellon, ayudamos a dar a luz decenas y decenas de obras escritas y estrenadas para nosotros”.⁴⁹⁶

La relación entre compositor e intérprete es frecuente y determinante, como lo ratifica el compositor colombiano Jorge Pinzón, Jefe del Departamento de Composición y Orquestación de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, quien actualmente cuenta con una activa carrera compositiva con un interés particular en la creación de obras para formatos de cámara.⁴⁹⁷ Pinzón asegura que su afecto por la composición de música de cámara surgió gracias a las actividades realizadas en el conservatorio en Rusia, en donde dentro de la asignatura de música de cámara se les exigía presentar obras para ensambles como duetos, tríos y cuartetos en el marco de los conciertos, clases magistrales y seminarios impartidos en la institución.⁴⁹⁸ Por su experiencia compositiva, interpretativa y pedagógica, Pinzón define este formato como:

“Un ensamble propicio para la formación de las diferentes técnicas de escritura compositiva, gracias a sus múltiples posibilidades tímbricas y su amplia gama de colores [...]; es el ensamble por excelencia debido a su gran versatilidad y homogeneidad del sonido, rico en efectos tímbricos y texturas. Gracias a su magnífica difusión en las escuelas, conservatorios y universidades, el cuarteto es también elegido como pilar fundamental de concursos y festivales”.⁴⁹⁹

De esta manera y gracias a la interacción entre compositores, intérpretes e instituciones, se forma una red de creación, práctica y difusión musical tanto en espacios educativos como profesionales.

⁴⁹⁶ Tomado del conversatorio realizado con el Cuarteto Latinoamericano en el marco de FestiQ-Artetos, el 5 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DpgUbnWv0DM> [Consultado: 01-07-2022].

⁴⁹⁷ Jorge Pinzón Malagón (1968) es un destacado compositor colombiano que realizó estudios en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú. Sus obras han sido interpretadas por orquestas como las Filarmónicas de Bogotá y Cali; las Sinfónicas Nacionales de Colombia y de Paraguay; la Sinfónica del Conservatorio Nacional de Colombia y otras de países como España y Portugal. Dentro de sus cuartetos se destacan: *Orión*, *Taurus* y *Cygnus*. Este último fue comisionado y estrenado por el Cuarteto Diotima (Francia), en la sala de conciertos de la BLAA, en 2016.

⁴⁹⁸ Entrevista sostenida por la tesisista con Jorge Pinzón en Bogotá, el 19 de diciembre de 2019.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

4.1.1.- Dos espacios de convergencia para el cuarteto de cuerdas: la sala de la BLAA y el Teatro Mayor

Para tener una mirada del comportamiento de la práctica del cuarteto de cuerdas en la programación de los conciertos públicos en un ámbito profesional, a continuación, se enfocan los escenarios como espacios de difusión, recepción y convergencia. Se toman dos períodos contrastantes, alejados entre sí por más de cuatro décadas, y se lleva a cabo una recopilación de la información referente a los conciertos realizados en dos de las salas más representativas del país ubicadas en la capital de Colombia: la sala de conciertos de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” (BLAA) en 1966 y el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo”, en 2010.⁵⁰⁰ Se trata de dos escenarios enfocados en la visualización y difusión de agrupaciones de cámara y de grandes formatos, como es el caso del Teatro Mayor.

Perteneciente al Banco de la República, la sala de conciertos de la BLAA inició sus actividades en febrero de 1966. Su labor desde entonces, se llevó a cabo de manera ininterrumpida, convirtiéndose en el principal escenario para música de cámara en Colombia.⁵⁰¹ La sala cuenta con un órgano tubular diseñado por Oskar Binder, dos pianos Steinway & Sons, un fortepiano Clementi y cuatro clavecines.⁵⁰² A partir de la celebración de los cincuenta años, en 2016 se puso a disposición del público la base de datos con la historia de la programación de la sala denominada “Obras y Programas Unificados de la Sala de conciertos OPUS”. El catálogo incluye series de conciertos como: “Música antigua para nuestro tiempo”, “Recorridos por la música de cámara”,

⁵⁰⁰ El complejo del Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo” comprende veintitrés mil metros cuadrados y se encuentra ubicado en el barrio San José de Bavaria, en Bogotá. Para profundizar y conocer la actividad que realiza el centro cultural véase: <https://www.teatromayor.org> [Consultado: 01-07-2022].

⁵⁰¹ El diseño y construcción de la sala estuvo a cargo de la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Samper. La sala es ovalada y su escenario es ideal para la presentación de grupos de hasta quince integrantes; su capacidad es de trescientas sesenta y siete personas. La calidad acústica de este escenario es ampliamente reconocida por el público y los artistas que actúan en él. Por sus características arquitectónicas fue merecedora del Premio Nacional de Arquitectura en 1966. De igual forma, por su trayectoria y programación fue declarada como Bien de Interés Cultural de la Nación, por el Ministerio de Cultura, en 2010. Para ampliar véase: <https://www.banrepcultural.org/actividad-musical/la-sala> [Consultado: 01-07-2022].

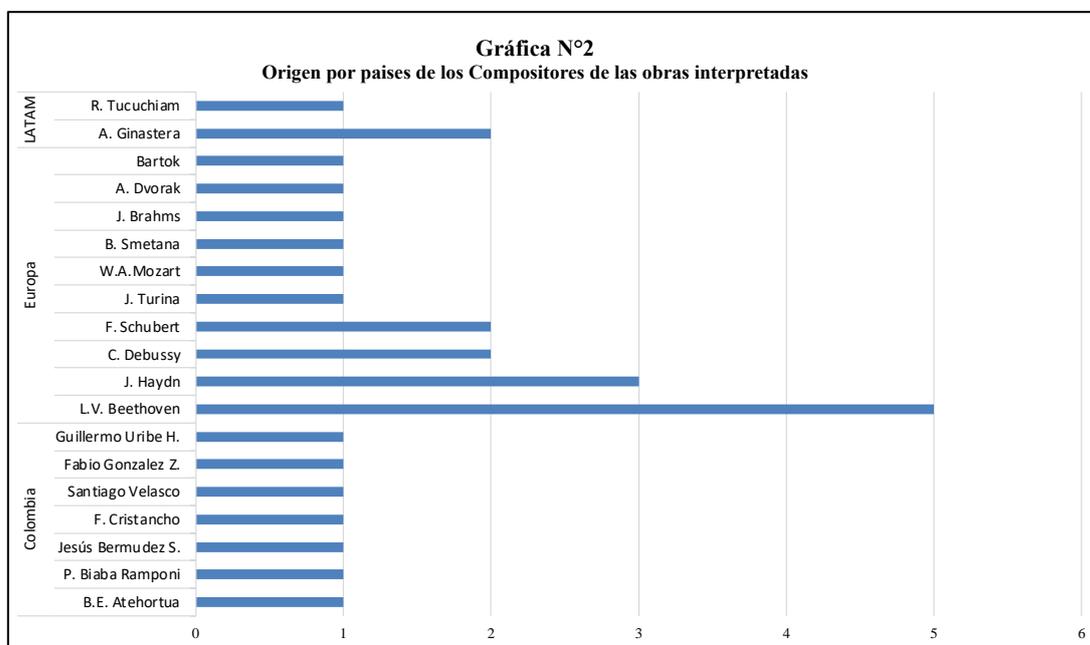
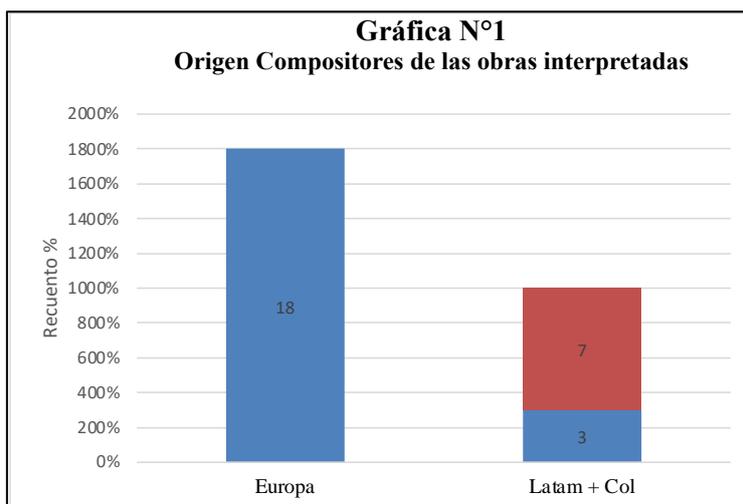
⁵⁰² Puede verse: <https://www.banrepcultural.org/actividad-musical/la-sala/los-instrumentos> [Consultado: 01-07-2022].

“Música y músicos de Latinoamérica y el mundo”, “Música en familia”, “Conciertos didácticos”, “Serie de jóvenes intérpretes” y “Retratos de un compositor”.

Con la información recopilada en el histórico de conciertos de la sala de conciertos de la BLAA, se obtuvieron los detalles de nueve recitales realizados por cuartetos de cuerdas colombianos y el repertorio interpretado en los primeros veinte años de actividad de la sala, entre 1967 y 1987 [Tabla IV.1].

AÑO	FECHA	CUARTETO	OBRA	COMPOSITOR	ORIGEN
1967	8/9/67	Bogotá	Cuarteto Op.64 N°5 ReM Alondra	J. Haydn	Europa
1967	8/9/67	Bogotá	Cuarteto Op.12 N°1 ReM	Guillermo Uribe H.	Colombia
1967	8/9/67	Bogotá	Cuarteto Op.18 N°4 Dom Al principe Von Lobkowitz	L.V. Beethoven	Europa
1968	5/15/68	Bogotá	Cuarteto KV387 solM	W.A.Mozart	Europa
1968	5/15/68	Bogotá	Cuarteto N°1 FAM	Santiago Velasco	Colombia
1968	5/15/68	Bogotá	Cuarteto Op.18 N°1 Dom Al conde Von Lobkowitz	L.V. Beethoven	Europa
1973	3/28/73	Colombiano	Cuarteto N°1 "De mi vida"	B. Smetana	Europa
1973	3/28/73	Colombiano	Cuarteto N°41 Op.76 ReM N°2	J. Haydn	Europa
1973	3/28/73	Colombiano	Cuarteto Op.20 N°1	A. Ginastera	LATAM
1973	6/6/73	Philarte	Cuarteto Op.18 N°2 SolM	L.V. Beethoven	Europa
1973	6/6/73	Philarte	Cuarteto N°6	Bartok	Europa
1973	6/6/73	Philarte	Cuarteto Op.20 N°1	A. Ginastera	LATAM
1976	10/11/76	Bogotá	Cuarteto ReM	Jesús Bermudez S.	Colombia
1976	10/11/76	Bogotá	Cuarteto N°1	Fabio Gonzalez Z.	Colombia
1976	10/11/76	Bogotá	Cuarteto Op.96 FaM Americano	A. Dvorak	Europa
1978	8/30/78	Arcos	Cuarteto Op.18 N°6	L.V. Beethoven	Europa
1978	8/30/78	Arcos	Cuarteto Op.9 Lam	F. Schubert	Europa
1978	8/30/78	Arcos	Cuarteto Op.10 Solm	C. Debussy	Europa
1979	5/2/79	Arcos	Cuarteto N°2 Op.18 N°2 SolM	L.V. Beethoven	Europa
1979	5/2/79	Arcos	Cuarteto N°14 Rem D.810 Postumo "la muerte y la doncella"	F. Schubert	Europa
1983	9/7/83	Philarte	Cuarteto Op.54 N°1	J. Haydn	Europa
1983	9/7/83	Philarte	Cuarteto Op.10 Solm	C. Debussy	Europa
1983	9/7/83	Philarte	Cuarteto Op.51 N°2 Lam	J. Brahms	Europa
1983	10/29/83	Las Artes	Cuarteto N°1	P. Biaba Ramponi	Colombia
1983	10/29/83	Las Artes	Siete Poemas de Carranza Op.67	B.E. Atehortua	Colombia
1983	10/29/83	Las Artes	Oracion del Torero	J. Turina	Europa
1983	10/29/83	Las Artes	Cuarteto de cuerdas Juvenil N°1	R. Tucuchiam	LATAM
1983	10/29/83	Las Artes	Cuarteto Tricolor	F. Cristancho	Colombia

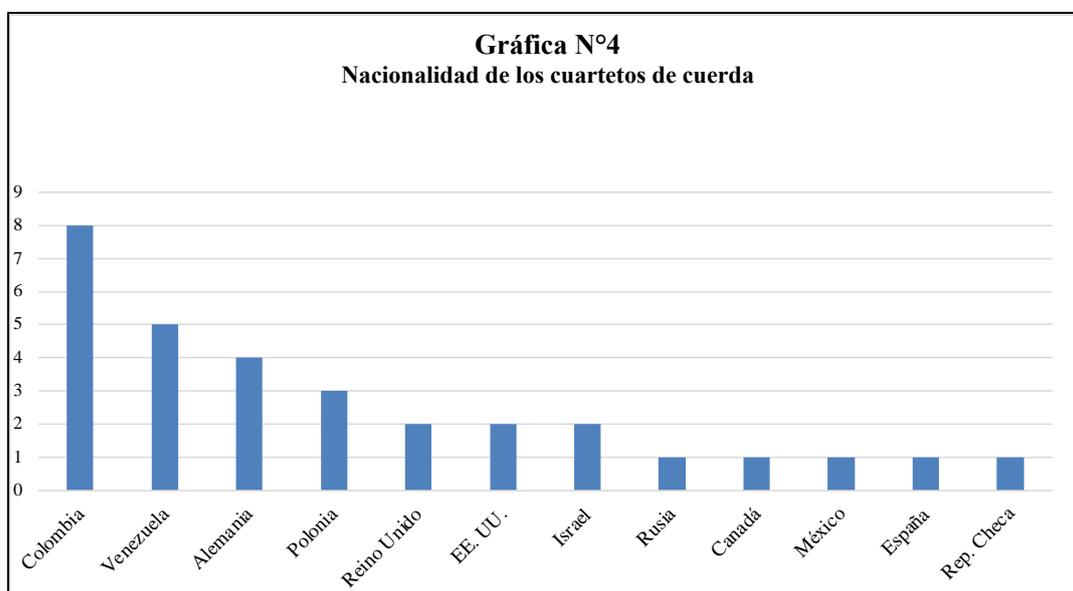
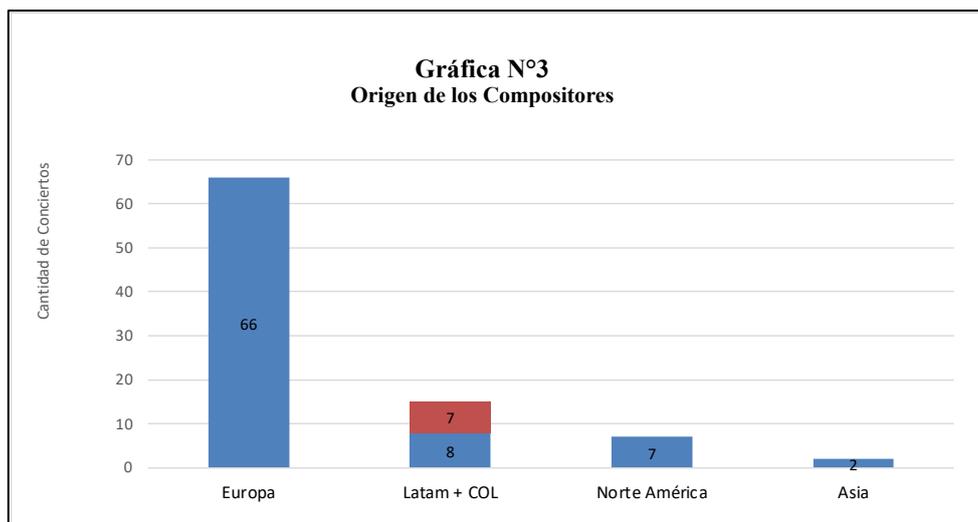
Tabla IV. 1. Conciertos con cuartetos de cuerdas en la Sala de Conciertos BLAA, entre 1967 y 1987 1983



El Centro Cultural Biblioteca “Julio Mario Santo Domingo” abrió sus puertas en mayo de 2010. Es un espacio relativamente nuevo que se ha convertido en un referente para la actividad musical del país, no solo por los conciertos que se realizan en sus dos espacios, el Teatro Mayor –espectáculos de gran envergadura– y el Teatro Estudio –conciertos de música de cámara–, sino también por la organización y acompañamiento de diferentes actividades musicales. De este centro cultural se obtuvo la información detallada de tres años de actividad de cuartetos de cuerdas de procedencia tanto nacional como internacional, entre 2015 y 2017 [Tabla IV.2].

N°	AÑO	FECHA	CUARTETO	ORIGEN C.
1	2015	4/1/15	Simón Bolívar	Venezuela
2	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia
3	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela
4	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela
5	2015	4/2/15	Auryn	Alemania
6	2015	4/2/15	Manolov	Colombia
7	2015	4/3/15	Simón Bolívar	Venezuela
8	2015	4/3/15	Manolov	Colombia
9	2015	4/3/15	Szymanowski	Polonia
10	2015	4/3/15	Manolov	Colombia
11	2015	4/3/15	Jerusalem	Israel
12	2015	4/4/15	Manolov	Colombia
13	2015	4/4/15	Simón Bolívar	Venezuela
14	2015	4/4/15	Manolov	Colombia
15	2015	4/4/15	Jerusalem	Israel
16	2015	4/4/15	Szymanowski	Polonia
17	2015	4/4/15	Auryn	Alemania
18	2015	5/15/15	Latinoamericano	México
19	2015	6/16/15	Cavalari	Reino Unido
20	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia
21	2015	8/18/15	Carducci	Reino Unido
22	2015	10/5/15	Attacca	Estados Unidos
23	2016	9/15/16	Zemlinsky	República Checa
24	2016	11/2/16	Quiroga	España
25	2016	11/23/16	Penderecki	Canadá
26	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos
27	2017	4/13/17	Manolov	Colombia
28	2017	4/13/17	Borodín	Rusia
29	2017	4/15/17	Q-arte	Colombia
30	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania
31	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania

Tabla IV. 2. Conciertos de cuartetos de cuerdas programados por el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo”, entre 2015 y 2017



A partir del análisis de los datos recopilados en estas salas de concierto, fue posible inferir que:

- La participación de los cuartetos colombianos ha tenido un aumento significativo en los conciertos programados en estas salas. Mientras la “Luis Ángel Arango” acogió a cuatro agrupaciones que realizaron a lo largo de veinte años nueve conciertos, el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo” contó con la presencia de dieciséis agrupaciones en tan solo tres años, las cuales realizaron treinta y un conciertos liderados por el centro cultural, siendo Colombia la nacionalidad predominante dentro de los cuartetos incluidos en la programación.

- El repertorio europeo continúa abarcando más de la mitad de las obras interpretadas por estas agrupaciones, aunque se observa la constante presencia de composiciones latinoamericanas y, particularmente, colombianas. En los últimos años también se muestra la presencia de compositores con nacionalidades antes no encontradas, como norteamericanos y asiáticos.
- La recopilación de esta información permitió ver reflejados datos sobre algunos de los cuartetos profesionales en actividad en estos dos períodos de tiempo, unos ya disueltos y otros que continúan y que han sido incluidos en la investigación. Los gráficos también permitieron ver con claridad el origen del repertorio interpretado y la especificidad de las obras.⁵⁰³

Puede concluirse que el esfuerzo por darle espacio a esta agrupación dentro de escenarios, concursos, festivales, seminarios y compositores ha sido un trabajo conjunto en el que se han ido rodeando todos los puntos de conexión y difusión en los que el fin ha sido y continúa siendo la producción, interpretación y difusión de la práctica del cuarteto de cuerdas en Colombia y en Latinoamérica.

Partiendo del seguimiento de las actividades realizadas por dos de los cuartetos profesionales en Colombia que cuentan con la mayor estabilidad y trayectoria en los últimos veinte (Manolov) y doce años (Q-Arte), respectivamente, se propone analizar el rol asumido por cada agrupación. A partir de la ampliación de su actividad más allá de la práctica interpretativa –como se verá a continuación– puesto que ambos han tenido un destacado desarrollo en la formación de públicos, la educación de intérpretes de cuerdas, la creación y participación de festivales especializados y el estímulo para la composición y adaptación de obras para este formato, se propone en este último capítulo de la tesis una visión contemporánea del cuarteto de cuerdas en Colombia.

⁵⁰³ Las tablas con la información completa que soportan el análisis de los datos para las gráficas N°3 y N°4 en donde se especifican: año, fecha del concierto, cuarteto, obra, compositor y origen del cuarteto, origen del compositor y sala de concierto, pueden verse en el Apéndice.

4.2.- El Cuarteto Manolov y la educación de los públicos

4.2.1.- Los públicos

Si se hiciera referencia a los públicos en la cultura, se navegaría en un inmenso mar de conceptos. En efecto, el asistente –el espectador o el receptor, también– conlleva un rol que se asume voluntaria o involuntariamente como consecuencia del entorno social y cultural. Existe una amplia diversidad de factores que llevan al individuo a constituirse como partícipe de dicho consumo.

Jorge González define “público cultural” como el conjunto de agentes sociales que poseen las disposiciones (inculcadas o adquiridas) que los hacen capaces de evaluar, apreciar y valorar los discursos y objetos de una oferta cultural específica en un momento histórico dado.⁵⁰⁴ Sin embargo, como lo indica Colomer, el término “cultura” no ha encontrado una sola definición que abarque todas las áreas de contenido y de alcance. Aun así, enmarca al público cultural como un concepto abstracto que hace referencia a un universo de personas interesadas en distintas prácticas de una realidad social.⁵⁰⁵ Por lo tanto, no se pretende hacer un análisis de los públicos culturales; pero sí se propone abordar los rasgos del público específico de la práctica interpretativa del cuarteto Manolov. Siguiendo a Sánchez y Numa, se lo comprende como una institución cultural que no solo es difusora de cultura sino también agente educativo. Así, contribuye, capacita y crea en la comunidad, la percepción y la apreciación artística; todo ello, motivado y activado por la necesidad de la formación cultural de su entorno.⁵⁰⁶

Para entender la naturaleza del público interesado en la práctica del Cuarteto Manolov, se puede partir del gusto individual como base del ajuste de todas las características asociadas a cada persona. Según Bourdieu el gusto:

“[...] aporta innumerables informaciones que consciente o inconscientemente, suministra a una persona, que se repiten y se confirman de modo indefinido, ofreciendo al

⁵⁰⁴ GONZÁLEZ, Jorge A. “La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México”. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. México, Universidad de Colima, 1994, pp. 9-25.

⁵⁰⁵ COLOMER, Jaume. *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*. Madrid, Fundación Autor, 2013, p. 1.

⁵⁰⁶ SÁNCHEZ Rodríguez, Félix. NUMA Rodríguez, Mirtha y Sánchez Numa, Aníbal. “Hacia la formación de públicos culturales desde una estrategia pedagógica”, *Revista MultiCiencias*, Vol. 16, Nº 2, abril-junio. Venezuela, Universidad de Zulia, 2016, p. 203.

observador atento esa especie de placer que procuran al aficionado al arte las simetrías y las correspondencias resultantes de una distribución armónica”.⁵⁰⁷

El gusto sería, entonces, como lo describe el autor, un sentir propio. Sin embargo, como se vio a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, tanto en Europa como en Hispanoamérica, el público que asistió a los diferentes conciertos estuvo marcado en su mayoría por personas pertenecientes a grupos privilegiados de la sociedad,⁵⁰⁸ quienes a manera de tradición continuaron presenciando recitales de música. De esta manera, a través de los años y el correr de las generaciones, puede denominarse la práctica como el hábito de la asistencia a conciertos para este caso específico.

El autor explica cómo la práctica de cada una de las tradiciones –poniendo como ejemplo la pintura y la escritura– presentan una semejanza inmediatamente perceptible como rasgos del estilo como en un pintor. Por lo tanto, no solo las familias adineradas fueron el público determinado para presenciar recitales por su condición económica, sino que también el hábito de hacerlo las llevó a la apropiación de bienes culturales que las caracterizaron de acuerdo con su posición socioeconómica.⁵⁰⁹

Colombia no ha sido la excepción de este segmento del público. Como lo reseña Pardo Tovar, para la segunda mitad del siglo XX la curiosidad y presencia por la música “cultura” se extendió en la sociedad más allá de las reducidas “élites” que asistían al Teatro Colón de Bogotá. Fue posible contar con la presencia de miles de personas en los conciertos aun costeadando sus entradas, así como en 1955 en las galas de la Orquesta Sinfónica patrocinadas por la firma J. Glottman S.A., miles de espectadores llenaron el Teatro Colombia en Bogotá. Este mismo fenómeno fue visible en el décimo Festival de Cartagena de Indias y en los primeros festivales de arte en Cali.⁵¹⁰ Este fenómeno es atribuido por Pardo Tovar a dos elementos: la difusión de música de origen europeo en diferentes emisoras de divulgación cultural y, especialmente, la actividad realizada por la

⁵⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (trad.). Madrid, Grupo Santillana, 1998, p. 173.

⁵⁰⁸ Puede verse el Capítulo I de esa tesis, en el apartado “El concepto y desarrollo de la música de cámara en Europa”.

⁵⁰⁹ Para ampliar este concepto véase en *La distinción*, de Bourdieu, el capítulo 3: “El Habitus y el espacio de los estilos de vida”, p. 169-175.

⁵¹⁰ El autor habla específicamente de la formación de públicos cultos. Véase PARDO TOVAR, *La cultura musical en Colombia...*

Radiodifusora Nacional, que además reconoció el desarrollo en la educación musical presente en la capital para la segunda mitad del siglo XX.⁵¹¹

Es posible ubicar en el inicio del siglo XX en Bogotá iniciativas lideradas por las salas de conciertos más representativas, como las ya mencionadas. Estos espacios, además de ser lugares definitivos para la difusión de la práctica del cuarteto de cuerdas, también han desarrollado una labor alrededor de la educación de públicos por medio de la realización de conciertos didácticos.

La Sala de la BLAA, por su diseño, es un escenario exclusivamente para agrupaciones de cámara. Dentro de su programación, cuenta con dos secciones referentes a la educación de públicos llamadas “Música en Familia” y “Conciertos Didácticos”. Dichos espacios no se limitan a un repertorio infantil o familiar, sino que, por el contrario, las obras del repertorio universal son ajustadas por las diferentes agrupaciones específicamente para ser dirigidas a niños, jóvenes y familias, por medio de la interacción y explicación no solo del repertorio sino también de todo el ambiente que rodea el concierto. Dentro de las notas de los programas de mano de los conciertos didácticos de la sala fue posible encontrar preguntas, respuestas y ayudas para que cada uno de los espectadores tuviera aprendizajes significativos más allá del espectáculo propiamente dicho [Figura IV.4]. Se ubicaron apartados como glosarios, cuentos, imágenes explicativas y actividades para profundizar en casa. También preguntas como “¿Por qué es importante guardar silencio en una sala de conciertos?” “¿Recuerdan algún concierto que hayan visto en vivo?”, así como también explicaciones de cada una de las obras, instrumentos y compositores redactadas en un lenguaje sencillo y pedagógico.⁵¹²

⁵¹¹ Ibidem, pp. 363-364.

⁵¹² Para acceder a información detallada de conciertos didácticos o música en familia se puede visitar el “Histórico de conciertos del Banco de la República-OPUS”. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30> [Consultado: 01-07-2022].



Figura IV. 4. Ensamble Sinsonte, programa de mano, octubre 2017. Archivo Opus de la BLAA

El Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo” cuenta como parte de su programación, con una sección denominada “Familia”. Esta sección, como el Centro Cultural lo describe, busca fortalecer la formación de nuevos públicos por medio de espectáculos de música, danza y teatro infantil. Debido al interés de las familias por presenciar este tipo de manifestaciones artísticas, la programación ha ido creciendo año tras año, tanto en número de recitales programados, como en la inclusión de artistas internacionales dentro de esta sección, ganando espacio también en eventos como el XI Encuentro Internacional de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña (2013) para el que fue escogido como sede el Teatro “Julio Mario Santo Domingo”.⁵¹³

En esta labor educativa ha sido indispensable la alianza entre los escenarios y las agrupaciones para lograr el resultado propuesto. Es así como en los grandes formatos la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica de Bogotá han venido adelantando año tras año una programación de este tipo de conciertos en donde se han realizado propuestas escénicas con actores, humoristas y presentadores. Estos espacios son dirigidos al público conformado especialmente por niños y jóvenes de manera

⁵¹³ Para ampliar, véase: <https://www.teatromayor.org/temporada/2021/familia> [Consultado: 01-07-2022].

interactiva con una orientación educativa hacia los contenidos y estilos de las obras. Para la temporada 2019, la Orquesta Filarmónica de Bogotá realizó cinco propuestas de conciertos didácticos titulados: ‘El pájaro de fuego de Igor Stravinsky’, ‘Las sinfonías de Beethoven’, ‘Viajemos con la música de la Banda Filarmónica Juvenil’ y ‘La batalla: una parábola de la paz de Heinrich Biber’. Como lo expone Andrés Felipe Jaime (director asistente de la orquesta), en los conciertos didácticos se busca una conexión entre el público y la orquesta, se pretende “romper el hielo y que la gente se sienta cómoda, se divierta y se conecte con el maravilloso mundo de la música”.⁵¹⁴

De la misma manera, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia ha desarrollado programas de conciertos familiares con fines didácticos. Títulos como *Travesía sinfónica* y *Cuentos sinfónicos* hacen parte de los conciertos conformados por extractos de diferentes obras del repertorio universal con el fin de tener un contacto cercano con familias y niños [Figura 4.5].⁵¹⁵



Figura IV. 5. Concierto “Travesía Sinfónica”, 2019. Teatro Mayor J. M. Santo Domingo, Bogotá

Se descubre entonces un interés en la educación de los públicos en Bogotá, evidente tanto en los eventos públicos que convocan a las agrupaciones de grandes formatos como

⁵¹⁴ Para ampliar, véase: <https://filarmonicabogota.gov.co/temporada-de-conciertos-didacticos-orquesta-filarmonica-de-bogota/> [Consultado: 01-07-2022].

⁵¹⁵ Información disponible en: <https://sinfonica.com.co/travesia-sinfonica-ninos-y-adultos-podran-disfrutar-de-la-magia-de-la-musica-clasica-y-del-teatro-6-y-7-de-abril-teatro-mayor/> [Consultado: 01-07-2022].

en los de música de cámara, acogidos en la sala de conciertos BLAA. Resulta claro que existe una política cultural que ha venido desarrollando un modelo de conciertos en los que se incentiva a las agrupaciones a realizar un acercamiento con el público y a una interacción diferente de la manera tradicional de los conciertos. Sin embargo, existe un cuarteto de cuerdas que viene elaborando una importante tarea de conciertos didácticos, enfocando sus esfuerzos no solo en la explicación e interacción, sino también en la creación de un repertorio propio como vehículo para una restauración y recirculación del repertorio nacional por medio de este formato.

4.2.2.- La agrupación y el repertorio

Como una iniciativa de colegas y amigos, como lo reseñó el violista del Cuarteto Manolov Ricardo Hernández para esta tesis,⁵¹⁶ en septiembre de 2002 decidieron constituir el Cuarteto Manolov, Miguel Ángel Guevara y Francisco Iragorri (violinistas que iniciaron su formación musical en la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia), el mismo Ricardo Hernández (viola) y Mintcho Bádev (violonchelo).⁵¹⁷ Como se analizó en el capítulo anterior, las orquestas sinfónicas fueron y continúan siendo punto de origen de orquestas de cámara y cuartetos de cuerdas. Manolov no es la excepción. Para el momento en que los intérpretes tomaron la iniciativa de conformar la agrupación, la totalidad de sus integrantes hacían parte de la Orquesta Sinfónica de Colombia o de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.⁵¹⁸

A tan solo tres meses del inicio de Manolov, durante el gobierno presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), se llevó a cabo la liquidación de la Orquesta Sinfónica de Colombia, suceso que se presume pudo influir en la necesidad de los instrumentistas de buscar otro tipo de agrupaciones y estabilidad interpretativa ante la incertidumbre y espera de una nueva convocatoria y el retiro de la subvención directa del estado.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Entrevista sostenida por la tesis con Ricardo Hernández, el 6 de abril del 2020.

⁵¹⁷ Para conectar este tema con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, véase el segmento final del tercer capítulo de esta tesis, referido al Cuarteto Arcos.

⁵¹⁸ Estos nombres y agrupaciones pueden verse de manera detallada la Tabla III.3. Actividad de instrumentistas de cuerda en orquestas sinfónicas y en cuartetos de cuerda entre 1935-2010.

⁵¹⁹ Puede verse el capítulo 3 de esta tesis: “Las orquestas sinfónicas en Bogotá como punto de origen de orquestas de cámara y cuartetos de cuerda”, en el apartado “Orquesta Sinfónica de Colombia”. Para

En poco tiempo el cuarteto se consolidó como agrupación estable con un único cambio dentro de sus integrantes durante los primeros trece años de actividad, tras la salida de Irigorri y la entrada para la segunda mitad de 2004, de la violinista Angélica Gámez, estructura que permaneció hasta 2015.⁵²⁰ El nombre fue escogido como homenaje al violinista y director búlgaro Dimitri Manolov (1940-1998),⁵²¹ quien fue director de tres de las orquestas profesionales del país: la Filarmónica de Bogotá (1981-1984), la Sinfónica del Valle 1991 y la Sinfónica Nacional de Colombia (1994-1998).

Durante los primeros años de Manolov abundaron dentro del repertorio obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Aun así, desde el inicio de su actividad tuvieron cercanía con compositores colombianos, como fue el caso de Juan Antonio Cuéllar (1966-) y, al mismo tiempo, con la Pontificia Universidad Javeriana (donde fueron profesores Gámez y Badev). Se gestó así una estrecha relación con el compositor y con la institución, que tuvo como resultado la interpretación no solo de obras de Cuéllar sino también de piezas escritas por alumnos de la cátedra de composición de esa universidad. De estas experiencias se encuentra el concierto realizado en la BLAA titulado “El compositor y su obra”, dedicado al compositor Juan Antonio Cuéllar,⁵²² el 23 de noviembre de 2005.

profundizar en el proceso de liquidación de la orquesta, véase: <https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/33-3.pdf> [Consultado: 01-07-2022].

⁵²⁰ De la primera generación del cuarteto puede verse el documental realizado en 2004 por Ximena Franco y Juan Pablo Méndez. Allí se puede escuchar en la voz de los integrantes, la intención y proyección de la conformación de Manolov, así como también se pueden ver fragmentos de algunos conciertos de su primera época. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hm-2oq81o7Q> [Consultado: 01-07-2022].

⁵²¹ Dimitri Manolov realizó sus estudios en el Conservatorio Tchaivovsky Moscú. Fue considerado en palabras de Aníbal Dos Santos (viola principal OFB) y Francisco Rettig (director de la OFB 1991-2003) como el director que llevó la orquesta a un nivel superior y marcó un antes y un después gracias a la profundidad de su pensamiento y su visión musical. Después de tres años de actividad en Bogotá, regresó a Europa. Para 1991 retornó nuevamente a Colombia, a la ciudad de Cali, y tras la liquidación de la Orquesta fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, en Bogotá. Sería esta la época más difícil en su carrera por las dificultades económicas de la institución. En este cargo permaneció hasta su fallecimiento el 25 septiembre de 1998. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=zzjBkQbpPJE> [Consultado: 01-07-2022].

⁵²² El compositor inició su formación con Karol Bermúdez y Luis Torres Zuleta. Estudió en la Universidad Pedagógica Nacional (1985) y en la Universidad Javeriana (1988), donde se graduó como Maestro de Música en Composición. En 1966 ingresó al programa de Maestría en Composición de *Indiana University* donde continuó y finalizó sus estudios de doctorado. Ha sido acreedor de importantes distinciones entre ellas el Premio Nacional de Composición del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, el *Indiana University Prize in Composition*. Además de la composición, Cuéllar se ha desempeñado como profesor, decano y actualmente es el Gerente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Para ampliar sobre el proceso compositivo de Cuéllar en primera persona y su cargo actual puede verse: “Un encuentro con Juan Antonio Cuéllar”. Entrevista abierta sobre el proceso de composición de ‘*En Conversaciones*’ a partir de su obra *Variaciones para violín, violonchelo y piano* Op. 32. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8VVFPXhaZ4I> [Consultado: 01-07-2022].

Dentro de este concierto homenaje, el Cuarteto Manolov interpretó el *Cuarteto N°1 “Paisajes y retratos”*, obra que como él mismo compositor reseña:

“Es muy exigente técnicamente para el cuarteto de cuerdas. Muestra una gran variedad de materiales y colores y, al mismo tiempo, goza de notable unidad compositiva [...] cada uno de sus movimientos tiene la intención de expresar emociones o ideas particulares de una manera pictórica”.⁵²³

El extenso repertorio que ha abarcado Manolov desde 2002, de acuerdo con la información de la agrupación y los programas de mano, se puede presentar en cinco secciones, a manera de taxonomía:

- I. **Repertorio clásico:** la primera comprende desde el siglo XVIII hasta el XX. Son quince compositores en los que se encuentran nombres reconocidos por su producción para este tipo de agrupación como Haydn, Mozart y Beethoven. Así como también en extremos, de acuerdo con la cronología abarcada, encontramos a Corelli, Bach, Rachmáninov y Turina.
- II. **Música contemporánea:** esta sección abarca compositores a partir del segundo cuarto del siglo XX, especialmente de nacionalidad colombiana como Blas Emilio Atehortúa, Jorge Humberto Pinzón Malagón, Ian Frederick, Juan Jacobo Restrepo, Carolina Noguera, Miguel Leonardo Pinzón Arroyo y Juan Antonio Cuéllar.
- III. **Repertorio de tango:** se estiman alrededor de dieciséis títulos en los que se encuentran compositores como Astor Piazzolla, Carlos Gardel, Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese.
- IV. **Repertorio de son cubano:** aquí se encuentran quince transcripciones y adaptaciones realizadas en su totalidad por Ricardo Hernández, el violista de la agrupación.
- V. **Músicas folclóricas:** esta sección está conformada por “Aires de nuestra tierra” y “Aires latinoamericanos”.

⁵²³ Tomado del programa de mano del concierto realizado en la Sala de Conciertos de la BLAA, el 23 de noviembre de 2005.

4.2.3.- Cuarteto N°1 “Paisajes y retratos”, de Juan Antonio Cuéllar

La obra está concebida en cinco partes: *Neguanje*,⁵²⁴ *Retrato de A.M.T.*, *Bambuco*, *Interludio* y *Retrato de F.L. Gassmann*. Es importante describir cada uno de los movimientos con base en las notas escritas por el mismo Cuéllar para el concierto realizado en 2005.⁵²⁵ El primer movimiento está basado en patrones rítmicos del porro y el currulao (dos aires típicos de la costa atlántica colombiana). Allí se muestra el uso de los violines, viola y violonchelo del cuarteto como instrumentos de percusión. El segundo movimiento, *Retrato de A.M.T.*, contrasta con el primero y fue escrito en memoria de una persona muy cercana al compositor que falleció en el período de escritura del cuarteto en 1997. Como lo menciona Cuéllar, pretende reflejar las preguntas sin respuestas que dejó dicha partida por medio del uso de melodías dramáticas y texturas y uso de registros contrastantes en el cuarteto. Siguiendo, el movimiento *Bambuco* hace referencia a uno de los ritmos característicos del país. Está escrito a manera de *Scherzo* y da paso al *Interludio*, encargado de una meditación colorística en donde se recorre el registro completo de la agrupación de agudo a grave como preparación del final. El quinto movimiento está inspirado en el músico Florian Leopold Gassman (1729-1774), alguien prácticamente desconocido en la actualidad a pesar de haber tenido una carrera exitosa y reconocida por el mismo Mozart. Cuéllar agradece así a los compositores que han sido opacados y desconocidos hasta nuestros días. El retrato final fue la primera y más compleja parte escrita por el compositor en donde se refleja todo el material utilizado a lo largo del cuarteto.⁵²⁶

Esta obra ha obtenido varias distinciones. El Premio Nacional de Composición del Instituto de Cultura y Turismo (1999), el *Indiana University School of Music Dean's Prize in Composition* (2000) y el *Kuttner String Quartet Composition Competition* (2001).

⁵²⁴ Neguanje (escrita por el compositor con g) es considerada la bahía más grande dentro del Parque Nacional Tayrona, ubicado en la ciudad de Santa Marta en el caribe colombiano.

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ Se encuentra una grabación en video del concierto realizado el 23 de octubre de 2013 en el Auditorio “Fabio Lozano”, de la Universidad “Jorge Tadeo Lozano”, en Bogotá. La interpretación estuvo a cargo de Manolov y contó con la presencia del compositor. Se encuentra disponible en la plataforma YouTube, en dos videos. Primer y Segundo movimiento <https://www.youtube.com/watch?v=IxtOBAO8gQw> Tercero, cuarto y quinto <https://www.youtube.com/watch?v=6PLBDVLZh98> [Consultado: 02-07-2022].

Como resultado de la cercanía entre Manolov y la Pontificia Universidad Javeriana, para 2009 se realizó la grabación del trabajo discográfico titulado *Compositores Javerianos IV*. El cuarteto registró obras de cuatro creadores colombianos: la arriba mencionada *Paisajes y retratos*, de Juan Antonio Cuéllar; *Quattour Verba*, de Carolina Noguera; *Cuarteto de cuerdas*, de Diego Vera; y *Medley*, de José Ignacio Hernández.⁵²⁷

4.2.4.- Conciertos didácticos y adaptación de repertorio para cuarteto

Desde sus inicios, Manolov estuvo interesado en el abordaje de diferentes géneros musicales no interpretados comúnmente por un cuarteto de cuerdas. Como lo reseñó la agrupación, para 2005 habían interpretado rock, jazz, tangos, además de haber tenido siempre un interés por los ritmos y compositores colombianos.

Manolov ha tenido como elemento diferenciador dentro de la práctica de cuarteto, la construcción de conciertos didácticos en los que, además de promover la formación de nuevos públicos –como ellos mismos lo comentan–, generan un conocimiento de la tradición del cuarteto de cuerdas y acercan a la audiencia al llamado repertorio universal. Se interesan no solo por las partituras escritas originalmente para este formato, sino también por la adaptación de canciones y repertorio nacional e internacional creando versiones originales para este formato. En este tema, Ricardo Hernández ha tenido un papel fundamental:

“[...] Un porcentaje como del 60%, 70% de los arreglos, son míos, porque bueno, a mí me gusta ese trabajo. Me parece interesante y lo he hecho durante muchos años. [...] Empecé a hacer varios arreglos y poco a poco se fue incrementando el repertorio”.⁵²⁸

La idea del cuarteto fue en un principio contar con adaptaciones de diferentes tipos de música y a futuro, como proyección del repertorio, esperan poder editar y publicar el material para que cualquier persona interesada en tocarlos pueda hacerlo. Por el momento,

⁵²⁷ Para ampliar sobre el trabajo discográfico puede verse: CASTELLANOS, Natalia. “Compositores javerianos IV: música para cuerdas”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Vol. 5 N°1. Enero-junio, Bogotá, 2010, pp.112-119.

⁵²⁸ Entrevista sostenida por la tesis con Ricardo Hernández, el 6 de abril de 2020.

ese repertorio adaptado para la agrupación tiene como objetivo la difusión y educación del público.⁵²⁹

Las primeras convocatorias ganadas por Manolov fueron en 2003 y 2004, con la asignación de Ciclos de Conciertos y Cultura Común. También ocupó el primer lugar en el concurso de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en la propuesta de realización de conciertos didácticos. Crearon entonces dos conciertos didácticos titulados *Mozart despierta en Bogotá* y *El genio sordo*. [Figura IV. 6] Estos formatos, en compañía de actores nacionales, articulan la interpretación musical y una puesta en escena que crea un espacio eficaz para la interacción con el público, presentando así conceptos y perspectivas históricas en torno a elementos musicales específicos. Con estas propuestas Manolov ha sobrepasado las cien funciones. Como lo señala Hernández, los conciertos didácticos han sido una forma lúdica de llegar a la familia y cultivar la escucha musical desde la infancia en un lenguaje musical muy sencillo que, con apenas fragmentos de las obras, propone una representación de los instrumentos, los compositores, las estructuras y las diferentes sonoridades. Estos conciertos fueron auspiciados por la BLAA perteneciente al Banco de la República, la Filarmónica de Bogotá, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo”.⁵³⁰ También tuvieron presencia en destacados escenarios del país como las salas de conciertos del Banco de la República en ciudades como Bogotá (BLAA), Ibagué, Armenia, San Juan de Pasto, Bucaramanga, Cali, Barranquilla y Medellín.⁵³¹

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Programas de mano de los conciertos realizados en la sala de conciertos de la BLAA el 23 de octubre de 2005 y el 9 de octubre de 2011.

Programa del concierto realizado en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, 23 de abril de 2015.

⁵³¹ En Bogotá, los ámbitos fueron la Biblioteca “Virgilio Barco”, el Auditorio “Fabio Lozano”, el Teatro Colón, el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”, entre otros conciertos realizados con el apoyo de la Fundación Mazda, el Ministerio de Cultura, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y Colombia Humanitaria.

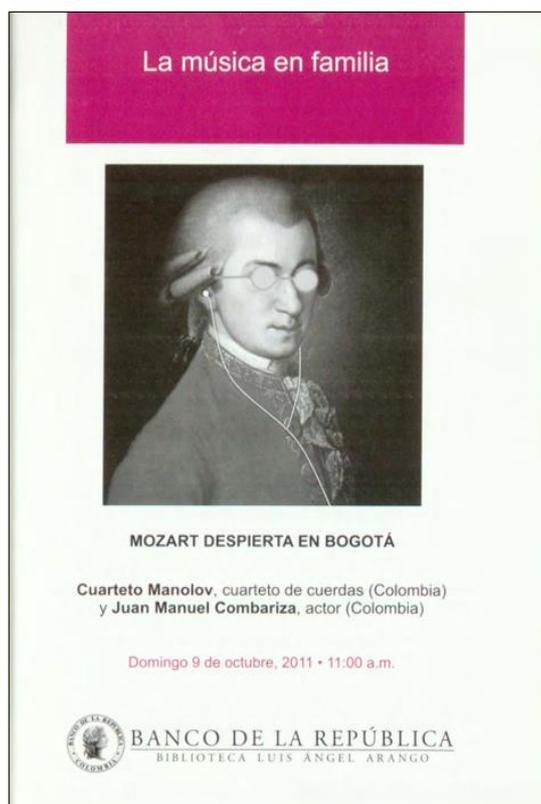


Figura IV. 6. Programa de mano del Cuarteto Manolov “Mozart despierta en Bogotá”, 9 de octubre de 2011. Archivo Opus BLAA

En la actual conformación de Manolov permanecen como miembros fundadores Miguel Ángel Guevara y Ricardo Hernández y en la actualidad cuentan con Juan Pablo Díaz⁵³² (violín) y Hans Rincón⁵³³ (violonchelo). Es así como continúan teniendo instrumentistas procedentes de las orquestas sinfónicas profesionales de Bogotá.

La agrupación participó en el XIV Festival Internacional de Arte, de Cali, y en el Hay Festival en el Pacífico, en el Valle del Cauca (2009). También, en Cartagena VIII Festival Internacional de Música, I, II y III, en el Festival Internacional de Música de Bogotá: ‘Bogotá es Beethoven’, ‘Bogotá es Mozart’ y ‘Bogotá es la Rusia Romántica’. Cabe destacar dos giras internacionales: la primera en 2008 para el Simposio Impresiones Sonoras en Berlín, Alemania, donde realizaron dos conciertos (uno con música

⁵³² Juan Pablo Díaz inició sus estudios en la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, donde permaneció entre 1993 y 1998. Se ha desempeñado como violinista y violista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (1999-2002) y en la Orquesta Filarmónica de Bogotá como músico supernumerario (2007-2009).

⁵³³ Hans Rincón comenzó su desarrollo en la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Posteriormente, realizó sus estudios de violonchelo en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Fue integrante de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (1996) y de la Sinfónica Nacional de Colombia (1999).

tradicional colombiana y otro que incluyó obras del repertorio contemporáneo de compositores latinoamericanos);⁵³⁴ la segunda, fue en 2018 y abarcó Francia y la Federación de Rusia, con repertorio conformado en su totalidad por música colombiana.



Figura IV. 7. El Cuarteto Manolov en su conformación actual, de 2022. Foto: Carlos Mario Lema

Dentro de sus trabajos discográficos se encuentran los siguientes cuatro: *Léxico Series Chamber Music: Contemporary Music by Latin American composers* (2005), que incluye el *Cuarteto N°1* del colombiano Juan Pablo Carredaño; el ya nombrado disco *Compositores Javerianos IV* (2009); *Disímiles* (2009), que incluye el cuarteto de cuerdas del colombiano Damián Ponce de León; y finalmente, *Remember November in December* (2013), con el trío alemán *Out of Print*.

4.2.5.- Creando identidad más allá de la práctica del cuarteto de cuerdas

Aires de nuestra tierra fue una propuesta, de acuerdo con Manolov, que nació en 2012 en el marco de la celebración de los primeros diez años de trayectoria. Se trata de un

⁵³⁴ Como señala Hernández, en Berlín realizaron la grabación con un trío clásico de jazz (piano, contrabajo y batería), para un trabajo discográfico que salió en Europa. Entrevista sostenida por la tesista con Ricardo Hernández, el 6 de abril de 2020.

programa de concierto que incluyó adaptaciones originales para la agrupación. La mitad de las obras fueron adaptadas por Ricardo Hernández y, además, se contó con la colaboración de otros arreglistas con quienes conformaron un programa de dieciséis piezas, representativa cada una de una región de Colombia. Abarcando desde la isla de San Andrés hasta el sur del país, el programa fue estrenado en el Auditorio “Fabio Lozano” de la Universidad “Jorge Tadeo Lozano”, de Bogotá, en la temporada de conciertos llamada Miércoles Musicales.⁵³⁵

Aires de nuestra tierra es un trabajo colectivo que recibe su nombre, de acuerdo con Miguel Ángel Guevara, como homenaje a la gran diversidad cultural de Colombia. El programa cuenta con la compañía de un percusionista y es innovador por la exploración de las diferentes sonoridades del violín, la viola y el violonchelo, para acercarse al sonido de instrumentos autóctonos como el cuatro u otros instrumentos de percusión. [Figura IV. 8]. También, por la inclusión de la voz en la participación de algunos coros.⁵³⁶ El programa está estructurado de la siguiente manera:

- *Coqueteos* (pasillo), de Fulgencio García por Cuarteto Manolov.
- *Chambú* (bambuco sureño), de Luis Nieto, por Ricardo Hernández.
- *Chispas* (pasillo), de Milcíades Garavito, por Leonardo Guevara Díaz.
- *Feria de Manizales* (pasodoble), de Guillermo González, por Ricardo Hernández.
- *Saltando matones* (bambuco), de Luis Dueñas Perilla, por Javier Fierro y Ricardo Hernández.
- *Aires de mi tierra* (pasillo), de Gustavo Gómez Ardila, por Ricardo Hernández.
- *Paso Nasa* (tema tradicional Nasa), por Carlos Rengifo.
- *Carmatea* (joropo), de Miguel Ángel Martín, por Alejandro Ramírez.
- *Beautiful San Andrés* (calipso), de Cecilia Francis, por Ricardo Hernández.
- *Mi Buenaventura* (currulao), de Petronio Álvarez, por Ricardo Hernández.
- *Ay, cosita linda* (merecumbé), de Pacho Galán, por Ricardo Hernández.
- *Carmen de Bolívar* (porro), de Lucho Bermúdez, por Ricardo Hernández.
- *Tres clarinetes* (fandango), de Pablo Flórez, por Carlos Rengifo.

⁵³⁵ Programa de mano del concierto *Aires de nuestra tierra* realizado en el Teatro “Julio Mario Santo Domingo”, el 25 de mayo de 2017.

⁵³⁶ Puede verse el video promocional del programa realizado para los catorce años de Manolov que incluye la voz de los intérpretes y fragmentos de las obras en compañía del percusionista Víctor Hugo López. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_p__7JpVqJ0 [Consultado: 02-07-2022].

- *M4nolov Caribe* (la noche, Pa Mayté, la chambaculera), de Joe Arroyo, Carlos Vives, A. Asprilla/G. Varela, por Roberto Milanés.
- *Atlántico* (porro), de Víctor M. Vargas, por Ricardo Hernández.
- *Colombia, tierra querida* (cumbia), de Lucho Bermúdez, por Ricardo Hernández.

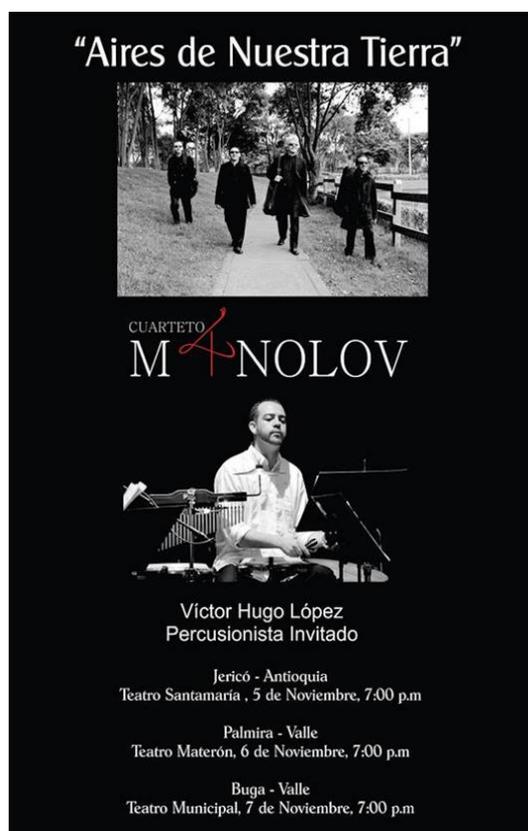


Figura IV. 8. Afiche *Aires de nuestra tierra*. Departamentos de Antioquia y del Valle del Cauca, 2017

La propuesta de Manolov de interpretar música tradicional colombiana, además de realizar y consolidar este tipo de repertorio en versiones para cuarteto de cuerdas, le ha abierto la puerta a la proyección de esta música fuera del país. Fue así como para 2018 este programa fue seleccionado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y las embajadas de Colombia en Francia y Federación de Rusia para ser interpretado dentro del Plan de Promoción de Colombia en el Exterior.⁵³⁷ Como lo expone Hernández:

“Hemos hecho música tradicional colombiana en versiones para cuarteto, que eso realmente no ha habido mucho acá en Colombia. Los cuartetos se han dedicado un poco

⁵³⁷ Puede ampliarse esta información en: <https://cuartetomanolov.wixsite.com/portafolio/conciertos-folclor> [Consultado: 02-07-2022].

a la música clásica, pero la música colombiana vale la pena hacerla en cuarteto y la intención nuestra es también dar a conocer este repertorio: que se pueda tocar; que un cuarteto alemán pueda también tocar nuestra música colombiana. Entonces, esa es una de las intenciones para que los estudiantes tanto de conservatorio, como ya a nivel profesional puedan tener acceso a esas partituras. Ese es uno de los trabajos que hemos querido hacer con este programa de música colombiana y entonces esta gira salió de ahí. Fue una invitación para tocar dos conciertos en París y un concierto en Moscú con este repertorio”.⁵³⁸

Aires de nuestra tierra proyectó en 2013 una segunda edición que denominó *Aires latinoamericanos*. Concebido como un viaje musical por Latinoamérica, incluye trece adaptaciones de música originaria de los países que componen la región abarcando desde México hasta Argentina. Se estrenó en 2015 dentro del IX Cartagena Festival de Música y también hizo parte de la programación del Teatro “Julio Mario Santo Domingo”, en la franja familiar del 22 de julio de 2018. Para este concierto, Manolov contó con la colaboración de Eduardo Caicedo (percusión), Juan Manuel Combariza (actor) y Carolina Forero (actriz y cantante). Este programa ha sido una apuesta diferente para un cuarteto de cuerdas: como lo expresa Combariza, *Aires latinoamericanos* es un cruce entre un concierto formal y uno didáctico. No se hace didáctica sobre la música sino didáctica sobre el viaje, lo que hace que sea muy divertido recrear el recorrido de los turistas apelando a la intervención de los actores y el cantante, quienes interactúan con los intérpretes.

Otro elemento novedoso para este programa ha sido la inclusión de vestuario y de diferentes instrumentos, debiendo los intérpretes cambiar sus roles para afrontar instrumentos como el cuatro, la guitarra, el acordeón y el bajo eléctrico.⁵³⁹ [Figura IV. 9] El programa está estructurado de la siguiente manera:

- *Diciembre* (bambuco colombiano), de Fulgencio García, por Jorge Arbeláez.
- *Lamparilla* (pasillo ecuatoriano), de Miguel Ángel Casares, por Víctor Hugo López.

⁵³⁸ Entrevista sostenida por la tesista con Ricardo Hernández, el 6 de abril de 2020.

⁵³⁹ Video ‘Detrás de escena de Aires Latinoamericanos’, grabación realizada por Miguel Ángel Guevara Ortiz con imágenes y conversaciones del concierto que se realizó el 22 de julio de 2018 en el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”. Disponible en el canal del Cuarteto Manolov en: <https://www.youtube.com/watch?v=PI4Z8KiB6v4> [Consultado: 02-07-2022].

- *La Bikina* (canción mexicana), de Rubén Fernández, por Ricardo Hernández.
- *El diablo suelto* (vals joropo), de Heraclio Fernández, por Ricardo Hernández.
- *Perdóname* (Tango), de Héctor Stamponi, por Ricardo Hernández.
- *Tico Tico no Fubá* (choro), de Zequinha de Abreu, por Ricardo Hernández.
- *Almendra* (danzón), de Abelardo Valdés, por Ricardo Hernández.
- *Isla del encanto* (pachanga), de Eugenio “Gene” Hernández, por Ricardo Hernández.
- *Amarraditos* (vals peruano), de Margarita Durán y Pedro B. Pérez, por Mariano Loedel.
- *Por una cabeza* (tango), de Carlos Gardel, por Ricardo Hernández.
- *Tango de Mimí Pinzón*, por Pascual Mamone.
- *Flores negras* (tango), de Francisco de Caro, por José Bragato.
- *Colombia, tierra querida* (cumbia), de Lucho Bermúdez, por Ricardo Hernández.



Figura IV. 9. Concierto *Aires Latinoamericanos*. Teatro Mayor J. M. Santo Domingo⁵⁴⁰

Es así como Manolov con diecinueve años de trayectoria es el cuarteto de cuerdas con mayor actividad continua y estable existente actualmente en Colombia. Su proyección en el acercamiento a nuevos públicos y la creación de nuevo repertorio para este formato han sido fundamentales como elementos diferenciadores de otro tipo de agrupaciones. Su formación instrumental en la academia les ha permitido abordar

⁵⁴⁰ Ibidem.

repertorio escrito originalmente para este formato. Sin embargo, la versatilidad de Manolov ha tenido elementos que han potenciado su trabajo al contar con la prolífica actividad de Ricardo Hernández en la adaptación de obras exclusivas para la agrupación, así como también por la capacidad de sus integrantes de interpretar otros instrumentos.⁵⁴¹

La fusión de elementos escénicos y la creación de un guion han brindado componentes que han nutrido los conciertos más allá de la interpretación de obras escritas originalmente para este formato. De esta manera, el trabajo realizado, tanto con los conciertos didácticos como también con los aires colombianos y latinoamericanos, ha permitido a la agrupación abordar otro tipo de repertorio de manera similar al estilo que ya los caracteriza. Fue así como, para el Festival “Bogotá es la Rusia Romántica” que se llevó a cabo del 12 al 15 de abril de 2017, compartieron el proceso de creación que han venido desarrollando. Manifestaron que lo primero que hace el Cuarteto Manolov es buscar el repertorio específico a abordar; una vez lo tienen, empiezan a reunir información que puedan utilizar para brindar al público y entregar más elementos, además de la música misma; posterior a esto, se hace la parte teatral en la que se incorporan anécdotas de la historia del compositor o de la época y enseñan sobre elementos propios de las piezas que tocan, siempre usando herramientas de la actuación como la comedia, el diálogo y el vestuario. Dentro del marco del Festival mencionado el cuarteto tuvo cuatro conciertos en los cuales, a su estilo, fueron incluidas piezas de nueve compositores rusos en compañía del actor Juan Manuel Combariza.⁵⁴²

Se puede considerar que Manolov ha tenido otros focos más allá de la práctica interpretativa del cuarteto. En tal sentido, ha sido fundamental para sus integrantes la labor educativa dentro de los programas de pregrado en música en Bogotá. Han formado parte del cuerpo docente de universidades como la Nacional de Colombia, la “Juan N. Corpas”, la “Francisco José de Caldas” (ASAB), la Incca y la Universidad El Bosque. También continúan desempeñándose en orquestas sinfónicas profesionales de Bogotá,

⁵⁴¹ Ricardo Hernández estudió en la Escuela Superior de Tunja con el maestro Jorge Zorro Sánchez. Posteriormente, ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá y a la Orquesta Filarmónica de Bogotá en donde se desempeña como violista hasta la actualidad. Gracias a la comisión de estudios otorgada por la orquesta, estudió en el Conservatorio de Kante en Bélgica con el violista Michaël Kugel por dos años. Obtuvo su título en interpretación en viola en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, donde se especializó también en dirección sinfónica. Obtuvo su título de Maestría en Dirección Orquestal en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá con el maestro Guerassim Voronkov. Entrevista sostenida por la tesis con Ricardo Hernández, el 6 de abril de 2020.

⁵⁴² Véase sobre esto: <https://www.las2orillas.co/cuarteto-manolov-arte-volver-didactica-la-musica-clasica/> [Consultado: 02-07-2022].

como es el caso de la Nueva Filarmonía, donde Miguel Ángel Guevara ocupa el cargo de concertino desde su creación.

Además de la práctica interpretativa y la educación como pilares del cuarteto, Manolov ha orientado sus esfuerzos hacia el público, al que considera agente esencial en el hecho cultural. Como afirma Colomer, el rol del espectador va más allá de ser el cliente, el consumidor o quien está en “el lado oscuro de la sala” de conciertos.⁵⁴³ Asimismo, en acuerdo con Bourdieu, el *habitus* se define como la idoneidad para generar una práctica y como la capacidad de diferenciar y apreciar estas experiencias donde se constituye el espacio de los estilos de vida.⁵⁴⁴ Estos conceptos, aplicados al público como receptor activo de este tipo de prácticas culturales, permiten comprender el modo en que se crea una identidad colectiva y se integra a una comunidad cultural. Por ello, la repetición del consumo musical establece un hábito que tiene como consecuencia la ampliación del espectro del público.

De la mano de las diferentes instituciones que han apoyado este tipo de conciertos dirigidos no solo al público en general sino también a públicos infantiles y juveniles –a quienes les ha sido llevado el concierto a sus instituciones escolares–, Manolov continúa contribuyendo con objetivos como los planteados por Colomer para la formación y gestión de públicos. Entre ellos, se encuentran la eliminación de barreras y el incremento de la accesibilidad, la creación de valores e intereses culturales, el fomento a la participación grupal y la creación de hábitos culturales.

4.3. Q-Arte

4.3.1. Más de una década continua

El cuarteto de cuerdas Q-Arte está conformado por cuatro instrumentistas colombianos, quienes realizaron estudios de posgrado y perfeccionamiento en interpretación en Europa y Estados Unidos. En 2007, Liz Ángela García, violinista y profesora en el Conservatorio Nacional, inició un proyecto de investigación y creación titulado 'Música de Cámara Latinoamericana' enfocado en el repertorio latinoamericano para cuarteto de cuerdas

⁵⁴³ COLOMER. *La formación y gestión de públicos escénicos...*, p. 3.

⁵⁴⁴ BOURDIEU, *La distinción: criterio...*, pp. 169-170.

teniendo como referencia la labor que venía desarrollando el Cuarteto Latinoamericano desde México. Decidió involucrar a su hermano Diego García, violonchelista, quien recientemente regresaba a Colombia y, en compañía de dos instrumentistas más del Conservatorio Nacional, se encaminaron en este proyecto como 'Cuarteto Arte Latinoamericano' y comenzaron el proyecto de grabación del disco '*Resonancias*'.

Fue en 2010, tras el regreso al país de Juan Carlos Higueta y Sandra Arango, el momento en que se establecieron y consolidaron los integrantes de la agrupación a lo largo de ocho años. El primer concierto bajo esta conformación sería un programa realizado en la BLAA en 2011 bajo el nombre inicial de Cuarteto Arte Latinoamericano.

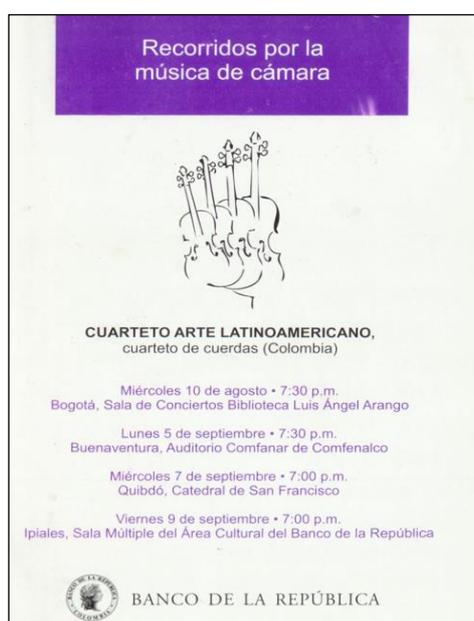


Figura IV. 10. Cuarteto Arte Latinoamericano. Afiche anunciando conciertos en la BLAA, en 2011.

Sandra Arango, violista de la agrupación, señala el concierto realizado en la BLAA como decisivo en la historia del cuarteto al obtener un importante número de críticas favorables por parte del público. Surgió la necesidad de cambiar su nombre y así fue como nació Q-Arte. Para ese momento, ya había adquirido el compromiso de la grabación del disco de obras del compositor argentino Gustavo Leone, que incluiría obras para este formato y, además, el quinteto con arpa titulado *Red Quintet*.⁵⁴⁵ Este primer proyecto,

⁵⁴⁵ Leone (1956-) se desempeña como profesor en la Universidad Loyola de Chicago. El trabajo discográfico fue realizado para el sello británico *Toccata Classics*, en 2013. Véase:

bajo el nombre de Q-Arte, marcó un hito de una importante carrera y hasta el día de hoy van más de once años de actividad ininterrumpida.⁵⁴⁶

Q-Arte ha tenido una permanencia de sus intérpretes que vale la pena destacar. Tres de ellos se han mantenido desde el inicio de actividades: Liz Ángela García (violín), Sandra Arango (viola) y Diego García (violonchelo). Han tenido dos cambios en el primer violín: Juan Carlos Higueta (2010 - 2018), Simón Goyo (2019) y Santiago Medina (2020 hasta la fecha).

Desde su nacimiento, Q-Arte ha conservado un gran interés en el conocimiento y difusión de la música latinoamericana, enfocándose principalmente en obras de compositores colombianos y en la exploración de nuevas sonoridades y escenificaciones. Un rasgo diferenciador de Q-Arte ha sido la puesta en escena de obras que incluyen movimientos, vestuario y maquillaje, lo que le ha permitido al público tener una experiencia innovadora e inmersiva. Un claro ejemplo de esto es la obra *Altar de muertos*, escrita para cuarteto de cuerdas y cinta, de la compositora mexicana Gabriela Ortiz.



Figura IV. 11. Publicidad del concierto y puesta en escena de *Altar de muertos*, de Gabriela Ortiz

La obra evoca el concepto de la muerte en México a través de su historia y describe un viaje que explora las raíces hasta el presente. Está escrita en cuatro movimientos: *Ofrenda*, *Mictlan*, *Danza macabra* y *La Calaca*. El montaje tuvo lugar en el marco del V Festival Internacional de Música Sacra en Bogotá, el 29 de septiembre de 2016, en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia.⁵⁴⁷ Gabriela Ortiz da sus apreciaciones de manera detallada sobre el concierto realizado por Q-Arte:

<https://toccataclassics.com/product/leone-string-quartets/> [Consultado: 31-07-2022]. Para ampliar sobre el compositor puede verse: www.gustavoleone.com [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁴⁶ Entrevista sostenida por la tesista con Sandra Arango Calderón en octubre de 2021.

⁵⁴⁷ El montaje y dirección escénica estuvo a cargo de estudiantes de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Puede consultarse la

“[...] Si bien es el segundo montaje escénico Latinoamericano de *Altar de muertos*, porque el primero se llevó a cabo en Quito, hace un año, y es el primero en realmente llevar una propuesta escénica nueva más allá de la tradición del día de Muertos en México. La mezcla de raíces y tradiciones indígenas propias del sur de Colombia, combinada con algunos elementos de las ofrendas en México le dan un toque de profundidad espiritual mucho más universal, lo que a mí en particular me pareció muy acertado. Esta puesta también propone por primera vez la inclusión de actores que sutilmente interactúan con la propuesta musical llevando todo este sentido de ritual ancestral a nuevos planos artísticos. La participación del cuarteto Q-Arte no solo se compromete en todos sentidos a la parte musical, también se involucran en la propuesta teatral memorizando secciones completas de la obra para poder tener mayor flexibilidad de movimiento dentro del escenario”. (Gabriela Ortiz, México, octubre de 2016).⁵⁴⁸

Actualmente, Q-Arte acumula más de una docena de trabajos discográficos en los que ha tenido la posibilidad de interpretar y, en algunas ocasiones, estrenar cuartetos de compositores latinoamericanos. Dentro de los formatos que han grabado se encuentran quintetos para clarinete y cuarteto de cuerdas; canciones para voz, piano y cuerda; quinteto para arpa y cuarteto de cuerdas; bandoneón y cuarteto de cuerdas y octetos para dos cuartetos.

Cabe destacar el trabajo realizado en compañía del compositor y bandoneonista argentino Rodolfo Mederos titulado *Tango Sacro*, un disco realizado con el sello independiente Naku Records. Esta propuesta colombo-argentina fue nominada a los Premios Grammy en la categoría 'Mejor álbum de tango en el año 2020'.⁵⁴⁹ Otra destacada propuesta fue junto al Cuarteto Latinoamericano (México), con el disco titulado *Octaedro*, grabado en la sala de conciertos de la BLAA en Bogotá. Este trabajo

publicidad del concierto en: <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/v-festival-internacional-de-musica-sacra-de-bogota-altar-de-muertos-de-gabriela-ortiz.html> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁴⁸ ARANGO, Sandra L. *Altar de muertos. La búsqueda interna entre lo real y lo mágico: Estudio del manejo de los elementos de la tradición popular mexicana a la luz del cuarteto de cuerdas en la obra de Gabriela Ortiz*. Tesis Maestría en Música. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2017, p. 8. Arango, violista de Q-Arte, realiza un trabajo exhaustivo de análisis de *Altar de muertos*, desde la experiencia interpretativa. Desde allí, relaciona cada uno de los elementos de la tradición mexicana representados por el cuarteto y a su vez determina el significado de cada uno de los aspectos escénicos como parte del proceso del montaje realizado.

⁵⁴⁹ GARCÍA, Liz Ángela. “Tango sacro, una propuesta musical colombo-argentina”. Bogotá, *El Espectador*, diciembre 2020. [En línea] Disponible en: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/tango-sacro-una-propuesta-musical-colombo-argentina/> [Consultado: 12-07-2022].

discográfico incluye cinco octetos de los compositores latinoamericanos: Ludsen Martinus (Colombia), Daniel Ruggeiro (Argentina), Gustavo Leone (Argentina), Amir Bitrán (México-USA) y Pedro Sarmiento (Colombia). La experiencia de esta grabación la reseña Saul Bitrán, violinista del Cuarteto Latinoamericano, de la siguiente manera:

“El álbum fue grabado en condiciones óptimas en la sala que yo considero la mejor de América Latina para música de cámara [...] Tuvimos la gran fortuna de contar con cuatro de los compositores presentes: Martinus, Sarmiento, Bitrán y Ruggeiro. [...] Hay cosas que surgen en el momento en que el compositor escucha, por lo tanto, se hicieron ajustes hasta último momento en cuanto a la colocación de los instrumentos, dinámicas y balance, fue un proceso muy creativo”.⁵⁵⁰

Dentro de las producciones discográficas de Q-Arte se encuentran dos títulos de los compositores Johann Hasler y Francisco Zumaqué, realizados por la BLAA bajo la serie *Retratos de un compositor*. Ha sido nombrada de manera reiterada la labor y gestión realizada por la sala de música de la BLAA, entidad que desde sus inicios ocupa un destacado lugar en la difusión de intérpretes nacionales e internacionales en su escenario y en las diferentes salas de conciertos en las sedes del Banco de la República alrededor del país, particularmente desde Bogotá, en donde se han gestado y creado espacios para la comisión, interpretación y grabación de obras de compositores colombianos. Para la apertura de la sala (1966) fue comisionada una obra para órgano solo al compositor Fabio González Zuleta, titulada *Obertura de inauguración*, dando indicio sobre la intención de dicha institución por incentivar y dar a conocer las obras nacionales. En 1995 se llevó a cabo un concierto con música del compositor vallecaucano Luis Carlos Figueroa. Para 1998, empezó la serie de *Conciertos monográficos* también llamada *Retratos de un compositor*, que consiste en la construcción de un recital que incluye obras de música de cámara de un solo compositor como una propuesta de conservación nacional interesada en estudiar, difundir y preservar la obra de compositores del país.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Tomado de las palabras de Saul Bitrán a Q-Arte en agosto del 2021. [En línea] Disponible en: <https://qarte.co/discografia/> [Consultado: 12-07-2022]. Previo a la grabación se llevó a cabo un concierto en el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo” el 18 de febrero de 2020, que incluyó las obras del disco. Puede verse: <https://www.teatromayor.org/es/evento/musica/cuarteto-latinoamericano-mexico-cuarteto-q-arte-colombia-3188?function=2106> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁵¹ Dentro de la lista de compositores homenajeados con obras para cuarteto de cuerda se encuentran: Fabio González Zuleta, Andrés Posada, Juan Antonio Cuellar, Blas Emilio Atehortúa, Francisco Zumaqué y Gabriela Ortiz. La lista de conciertos monográficos realizados por el Banco de la República entre 1998 y 2015 puede verse en el programa de mano del concierto *Retratos de un compositor “Johann Hasler”* del 11 de noviembre del 2015. Disponible en el archivo *Opus* de la BLAA.

A partir de 1997, el Banco de la República patrocina y adopta como política estable la comisión de obras musicales originales de manera periódica (cada dos años) y, desde el 2011, anualmente, gracias al impacto positivo de esta actividad. Dentro de las obras comisionadas por parte del BLAA se encuentran los cuartetos:

- Blas Emilio Atehortúa, *Cuarteto para cuerdas, Op. 198*. Comisionada en 1997. Estreno el 3 de junio de 1998 a cargo del Cuarteto Latinoamericano (México).
- Sergio Mesa, *Cuarteto de cuerdas*. Comisionada en 2003. Estreno el 14 de abril de 2004 a cargo del Cuarteto Latinoamericano (México).
- Guillermo Carbó, *ADAS, para cuarteto de cuerdas*. Comisionada en 2011. Estreno el 22 de octubre de 2013 a cargo del Cuarteto Amernet (Estados Unidos).
- Jorge Humberto Pinzón, *Cygnus*. Comisionada en 2015. Estreno programado para el primero de noviembre de 2016 a cargo del Cuarteto Diotima (Francia) en Tunja.
- Juan Pablo Carreño, *Pasillo Emilio*. Comisionada en 2016. Estreno el 10 de mayo de 2017 a cargo del Cuarteto Tana (Francia) en Bucaramanga.⁵⁵²

El Banco de la República abrió una reciente convocatoria de composición a nivel nacional denominada *Jóvenes compositores* como un espacio para la creación y fortalecimiento de propuestas artísticas para propiciar la interacción entre compositores e intérpretes y contribuir con la formación artística de jóvenes colombianos residentes en su país. La primera versión de la convocatoria se dio en 2021 y estuvo enfocada en la composición de obras para cuarteto de cuerdas. Se recibieron cincuenta y cuatro obras y finalmente se eligieron cuatro. Como premio recibieron tres asesorías con dos compositores colombianos, sesiones de lectura con un cuarteto profesional, un recital público y la grabación de las obras.⁵⁵³ La interpretación y grabación estuvo a cargo de Q-Arte; el concierto público fue transmitido de manera virtual el 16 de diciembre de 2021. Los cuatro cuartetos seleccionados fueron: *De vuelta al terruño*, de Tomás Díaz Villegas;

⁵⁵² Programa de mano del concierto “Comisiones y retratos”. 20 de noviembre de 2018. Disponible en el archivo *Opus* de la BLAA. Programa de mano concierto de Q-Arte, 26 de junio de 2016. *Ibidem*. Para este concierto fueron interpretados los cuartetos de Mesa, Carbó y Pinzón.

⁵⁵³ Para ampliar: <https://www.banrepultural.org/programas/jovenes-compositores/convocatoria-2021> [Consultado: 16-03-2022].

Paisaje colombiano con narcos, de Marius Díaz; *Cero (tonina)*, de Oscar Alejandro Parada; y *Vatnajökull*, de Danna Lorena Botero.⁵⁵⁴

La participación en la producción de estos nuevos cuartetos escritos por jóvenes colombianos da cuenta del interés que ha tenido Q-Arte por ser parte activa de las actividades realizadas para incentivar y proyectar las más recientes composiciones para este formato. Es por ello que, como iniciativa de la agrupación, gestaron e instauraron dos espacios en donde pretenden impulsar la creación de nuevos ensambles y la interpretación de repertorio nacional por medio del Festival Internacional de Cuartetos FestiQ-Artetos y dar continuidad al Concurso Nacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas.

4.3.2.- FestiQ-Artetos

El Festival Internacional de Cuartetos, como se mencionó en la primera parte del capítulo, se realiza desde 2014 y se trata de un espacio bienal para el encuentro entre músicos en formación, profesionales y el público. Como lo reseña Sandra Arango:

“[...] Nosotros queríamos que se conformaran cuartetos; se podían inscribir al festival sin necesidad de tener una agrupación conformada. El primer año formamos quince cuartetos y al siguiente año, en 2015, se fue el primer cuarteto becado a estudiar la maestría en la universidad de KENT”.⁵⁵⁵

El Festival permite la interacción entre las agrupaciones con destacados cuartetos y compositores a nivel internacional por medio de conferencias, talleres y conciertos. Otro de los incentivos que ofrece el festival es la entrega de una beca para que uno de los cuartetos participantes pueda cursar una maestría en interpretación en una universidad extranjera. Los ganadores de la beca para los tres primeros festivales fueron los cuartetos: Tierradentro (2015), Efferus (2017) y Tastiere (2019) quienes tuvieron la posibilidad de realizar la Maestría en Música en *Kent State University* (USA).⁵⁵⁶ Posterior al Festival

⁵⁵⁴ Programa de mano del concierto Jóvenes Compositores, realizado el 16 de diciembre de 2021. Disponible en el archivo *Opus* de la BLAA.

⁵⁵⁵ Entrevista sostenida por la tesista con Sandra Arango Calderón, en octubre de 2021.

⁵⁵⁶ Estas becas han sido otorgadas gracias al apoyo del *Miami String Quartet*, el cuarteto residente de dicha universidad. Véase: <https://www.kent.edu/music> [Consultado: 21-03-2022].

realizado en 2020 se le otorgó la beca al Cuarteto Tikuana, que viajó en 2021, esta vez para adelantar estudios en la Maestría en *Sam Houston State University* (USA).

El Festival ha tenido la presencia de agrupaciones como *Ariana String Quartet* y *Kronos Quartet* (USA), Cuarteto Casals (España), Cuarteto Latinoamericano y Cuarteto White (México). Para la quinta versión en 2022 cuentan con la presencia del Cuarteto Spektral (USA) y por Colombia, Q-Arte. Tiene lugar del 26 de septiembre al 6 de octubre.⁵⁵⁷

Dentro del marco de este Festival se consideran dos espacios dedicados a la participación de compositores alrededor del cuarteto de cuerdas. En el primero, dentro del mismo encuentro, se cuenta con la presencia de uno o dos compositores invitados en cada una de las versiones.⁵⁵⁸ Así, durante esa semana los compositores en formación interactúan con el invitado por medio de un taller que entrega como resultado obras que serán interpretadas por los ensambles participantes en el concierto final del Festival. Además de ser invitados como talleristas, los compositores tienen asignado un concierto homenaje dentro del encuentro, en el que se interpretan obras de su autoría con la intención de hacer un retrato del compositor.⁵⁵⁹

El segundo espacio abierto para los compositores es el Concurso Nacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas, que se realiza de manera previa al Festival de Cuartetos, cada dos años desde la tercera edición. El concurso nació con el propósito de incentivar y propiciar la ampliación del repertorio escrito para este formato y está dirigido tanto a compositores en formación como a profesionales. Las tres primeras obras premiadas son estrenadas en un concierto público e incluidas en un trabajo discográfico de Q-Arte. Las dos primeras versiones del concurso –2018 y 2020– recibieron un estimado de ochenta composiciones, material con el que a futuro se espera hacer una biblioteca de cuartetos, como lo expresa Arango.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Para más información sobre el FestiQ-Arte, véase: <https://www.festiqrtetos.com/> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁵⁸ Dentro de la lista de compositores se encuentran los colombianos: Guillermo Carbó, Gustavo Parra, Francisco Zumaqué y Blas Emilio Atehortúa. De México: Mario Lavista y Gabriela Ortiz. Gustavo Leone de Argentina y Ricardo Lorenz de Venezuela.

⁵⁵⁹ Entrevista sostenida por la tesista con Sandra Arango Calderón en octubre de 2021.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.



Figura IV. 12. Afiches convocatorias 2020 y 2022. Concurso de Composición, realizado por Q-Arte

En 2020, el Concurso tuvo como temática: 'Reflexiones en torno a la paz, la reconciliación y la resiliencia en tiempo de posconflicto', y/o 'Reflexiones sobre la situación actual por la propagación del Coronavirus'. Para la tercera edición, el tema es: 'La música tradicional colombiana por medio del cuarteto de cuerdas'. Para esta reciente convocatoria las composiciones deben conservar ritmos y elementos de la música tradicional colombiana con el fin de preservar el patrimonio musical.⁵⁶¹ Las obras ganadoras son interpretadas en el marco de FestiQ-Artetos, el 5 de octubre de 2022, en el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”.

Destacan entonces tres aspectos que caracterizan a Q-Arte: primero, la interpretación y difusión de repertorio latinoamericano y la propuesta de introducir en algunos conciertos elementos escenográficos, maquillaje y movimientos corporales; segundo, la actividad docente que realiza cada uno de sus integrantes en los pregrados de música en Bogotá y Medellín dentro del desarrollo interpretativo como solistas y de música de cámara;⁵⁶² en tercer lugar, como sinergia de los dos aspectos anteriores, la creación y

⁵⁶¹Para conocer la convocatoria del concurso de manera detallada, véase: <https://www.festiqartetos.com/> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁶² Santiago Medina (violín), docente en la Universidad EAFIT en Medellín. Liz Ángela García (violín), docente Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Sandra Arango (viola), docente Universidad

consolidación de los dos eventos antes expuestos en los que no solo pretenden impulsar la instauración de nuevos ensambles y la interpretación de repertorio nacional por medio del festival, sino también la creación de un nuevo repertorio colombiano por medio del concurso de composición.

Durante los doce años de vida de la agrupación más de veinte obras han sido escritas, dedicadas y/o comisionadas para Q-Arte. Entre las obras se encuentran:

Compositor	Obras
Blas Emilio Atehortúa	Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica Op. 251
	<i>Finitud</i> Op.254 para octeto de cuerdas
Francisco Zumaqué	<i>Karivánias</i>
Harold Vásquez	<i>Topografía de un paisaje imaginario</i>
Gustavo Leone	Cuartetos N° 3 y N° 5
	<i>Escenas</i>
Pedro Sarmiento	<i>Suite informal</i> para Cuarteto de Cuerdas
Jose Ignacio Camacho Calderón	<i>Manuela</i> joropo
	<i>Pa mis viejos</i> Bambuco
	<i>Sacando Brillo</i> para piano saxofón y cuarteto de cuerdas
Jhona Camacho	<i>Bambuquiado</i> para piano y cuarteto de cuerdas
	<i>Imágenes</i>
Daniel Ruggiero	<i>Ofrenda</i> para cuarteto de cuerdas y bandoneón
Antonio Arnedo	<i>Trazos</i> para saxofón y cuarteto de cuerdas

Tabla IV. 3. Algunas obras comisionadas para el cuarteto Q-Arte, en épocas recientes

Una particularidad de Q-arte ha sido el interés constante por sus estudios de manera conjunta, convirtiéndose así en la primera agrupación en cursar la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá bajo la tutoría de Richard Young. Para este programa fueron Juan Carlos Higueta y Sandra Arango quienes, en 2017, recibieron el título de Magíster en Música. Sin embargo, todos los integrantes de la agrupación cursaron las asignaturas referentes a la interpretación del cuarteto para así lograr que sus dos integrantes alcanzaran el grado como Maestros en Música de Cámara.

Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana y Diego García (violonchelo), docente Universidad Nacional de Colombia y Universidad de los Andes. Para ampliar sobre la formación y trayectoria de cada uno de los integrantes de Q-Arte, puede verse: <https://qarte.co/> [Consultado: 12-07-2022].

Para 2021 y, gracias a un convenio realizado por el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia con la *Universidade de Aveiro* en Portugal, los cuatro integrantes del cuarteto fueron aceptados para cursar un Doctorado en Música con énfasis en Performance en dicha institución. El doctorado lo cursan de forma individual, pero cada uno de ellos ha decidido tener una línea de investigación referente al cuarteto de cuerdas.

Gracias a los vínculos que Q-Arte ha generado dentro de la academia y la difusión de la música latinoamericana, la agrupación mantiene una intensa agenda que incluye talleres, seminarios, clases magistrales, conciertos y grabaciones que influyen de manera directa los procesos educativos de instrumentistas e intérpretes de música de cámara, así como también de compositores en formación con quienes han venido trabajando directamente haciendo sesiones de lectura de nuevas obras.⁵⁶³ Para 2022, el cuarteto tiene como integrantes a Santiago Medina y Liz Ángela García (violines), Sandra Arango (viola) y Diego García (violonchelo).

4.3.3.- Atehortúa y Q-Arte: un vínculo profundo

El colombiano Blas Emilio Atehortúa (1943-2020) cuenta con una producción de cientos de obras.⁵⁶⁴ No obstante, como lo señala Liz García, el número de ediciones de sus manuscritos no superan un número de un solo dígito.⁵⁶⁵ El compositor, además de su larga trayectoria en la creación y en la docencia, fue marcado particularmente por dos instituciones. La primera fue la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, con la que estuvo estrechamente ligado desde sus inicios y que para 1991 le confirió el título de

⁵⁶³ Entrevista sostenida por la tesista con Sandra Arango Calderón en octubre de 2021.

⁵⁶⁴ Fallecido recientemente, el archivo personal del compositor ha pasado a la Universidad Autónoma de Bucaramanga, donde se encuentra en proceso de ingreso y catalogación. La gestión fue impulsada por la musicóloga y violonchelista Johanna Calderón Ochoa, quien realiza desde 2021 una tesis doctoral dedicada a su obra, en este mismo programa de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Fruto de su trabajo anterior sobre el compositor, es un artículo reciente: CALDERÓN OCHOA, Johanna. “El desarrollo de proyectos musicales en el marco de la investigación + creación: reflexiones metodológicas sobre el proyecto ‘De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya’,” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, vol. 36, Nº 1. Buenos Aires, UCA, 2022, pp. 13-43.

⁵⁶⁵ Para ampliar, puede verse EscapArte: “Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa”, emitido el 4 de septiembre 2020. Centro de Divulgación y Medios. Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1M5f_AJzvLQ [Consultado: 12-07-2022].

Doctor Honoris Causa.⁵⁶⁶ La segunda fue el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en 1963 y 1964, donde como becario adelantó estudios con el reconocido compositor Alberto Ginastera en Buenos Aires.⁵⁶⁷

Así, la Universidad Nacional como espacio de encuentro y los cuartetos del compositor Alberto Ginastera, propiciaron el inicio de una estrecha relación entre Atehortúa y Q-Arte. Como lo reseña Diego García (violonchelista), “fue en 2012 el primer contacto con Atehortúa cuando lo invitamos a un ensayo abierto que realizaron en el Conservatorio de la Universidad Nacional, donde interpretaron dos cuartetos de Alberto Ginastera”. A partir de ese primer encuentro, para el compositor fue muy importante saber que contaba con una agrupación que quería interpretar su obra. Desde el momento en que los escuchó, manifestó su interés por la creación de una obra para la agrupación y fue así como nació el *Quinteto para cuerdas y clarinete Op.247* (2015), primera pieza dedicada a Q-Arte.⁵⁶⁸ Esta obra fue grabada dentro de la producción discográfica 4+1 Cuarteto Q-Arte y Javier Asdrúbal Vinasco (clarinete), publicada por la Universidad EAFIT de Medellín en 2016.⁵⁶⁹

Q-Arte interpreta, graba e incluye dentro de su repertorio cuatro de los siete cuartetos de Atehortúa: *Cuarteto N°1 Op. 7* a la *Universidad Nacional*, *Cuarteto N°4 Op. 87*, *Cuarteto N°5 Op. 198* y *Cuarteto N°6 Op. 250*.⁵⁷⁰ El *Cuarteto N°4 Op.87* (1979) fue escrito en Santiago de Chile, como el mismo compositor lo expuso en su conferencia La Música de Cámara de Blas Emilio Atehortúa, en la cual se presentó acompañado por Q-Arte, con la interpretación de los dos primeros movimientos del cuarteto N°5. Dijo:

⁵⁶⁶ Sobre los premios y distinciones recibidas por el compositor a lo largo de su vida véase: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehortúa_Amaya#Reconocimientos [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁶⁷ FRIEDMANN, *Blas Emilio Atehortúa. Tallando...*, pp. 30-31.

⁵⁶⁸ “EscapArte: Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa”, emitido el 4 de septiembre 2020. Centro de Divulgación y Medios. Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

⁵⁶⁹ La grabación se encuentra disponible en el programa Inmerso, de la UNAL Radio del Círculo Colombiano de Música Contemporánea, emitido el 30 de abril del 2020. Disponible en: <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/inmerso/articulo/cuarteto-q-arte-y-asdrubal-vinasco.html> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁷⁰ La totalidad de los cuartetos pueden verse en la tabla 5 del capítulo 2.

“Me encontraba en Chile para dictar unos talleres de composición [...] vi en el periódico El Mercurio de Santiago de Chile una publicación, última semana para los compositores que quieran concursar para cuarteto de cuerdas, Concurso Latinoamericano”.⁵⁷¹

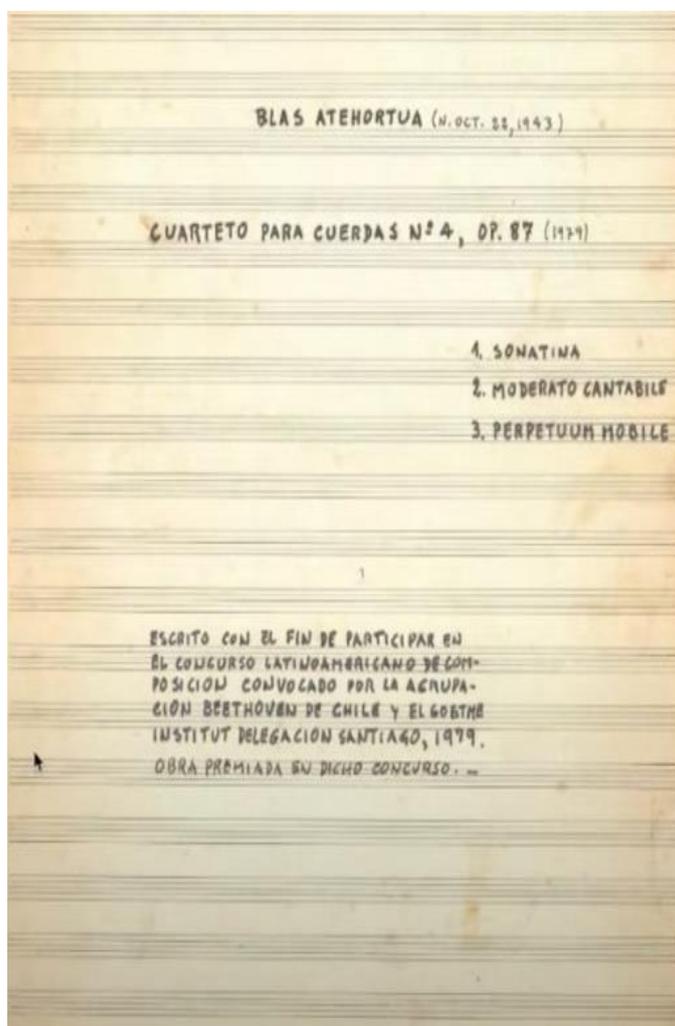


Figura IV. 13. Primera hoja del manuscrito del compositor del *Cuarteto N°4*⁵⁷².

⁵⁷¹ El concurso al que el compositor hace referencia es el Primer Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas de la Agrupación Beethoven de Santiago de Chile en 1979. Conferencia “La Música de Cámara de Blas Emilio Atehortúa” [En línea] Sala de conciertos BLAA. Bogotá, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KwiHen2MAbc> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁷² Imagen tomada de: Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa, emitido el 4 de septiembre 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1M5f_AJzvLQ [Consultado: 12-07-2022].

Después de solicitar una semana de prórroga para la composición de la obra ante las directivas del concurso, fue sorprendido tres meses después con la noticia del premio. Fue entonces estrenado el *Cuarteto N°4 Op.87* en Santiago de Chile por una agrupación local. Sin embargo, sería el 12 de junio de 1996 cuando se tuvo la primera versión en vivo en Colombia de la obra, a cargo del Cuarteto Latinoamericano (México). Posteriormente, se ubicó un concierto del Cuarteto Manolov el 26 de noviembre de 2008, quienes interpretaron dos cuartetos del compositor –los N°4 y N°5–; ambos tuvieron lugar en la sala de conciertos de la BLAA.

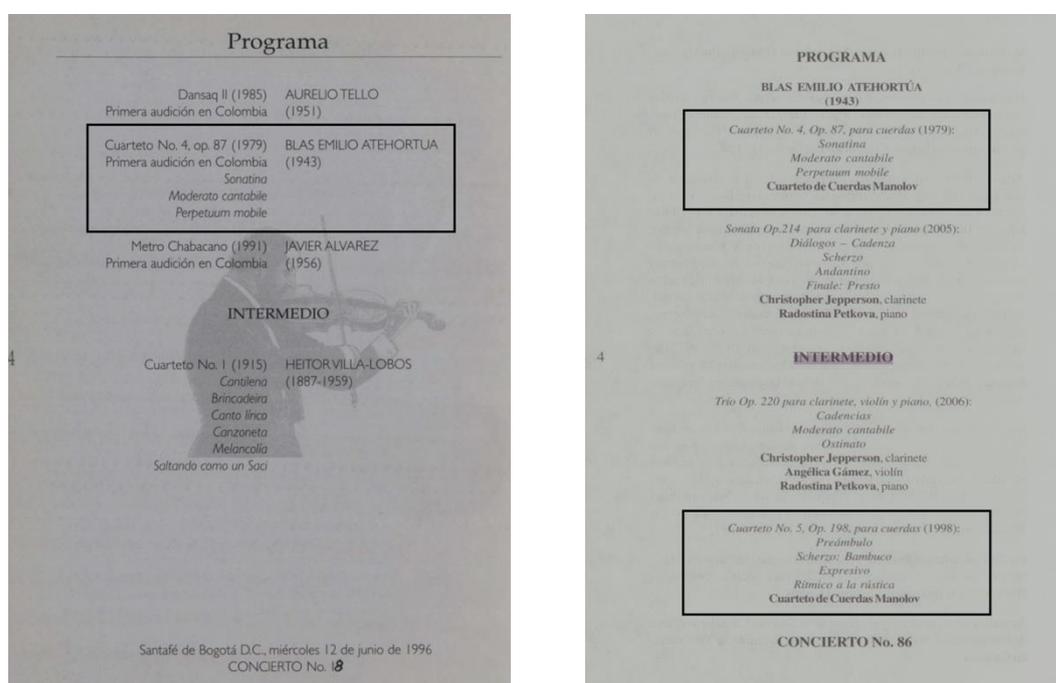


Figura IV. 14. Programa de mano de los conciertos. Izq. Cuarteto Latinoamericano. Der. Cuarteto Manolov. Imágenes pertenecientes al Archivo Opus BLAA

El *Cuarteto N°5 Op.198* (1998) fue comisionado al compositor por el Banco de la República y posteriormente estrenado por el Cuarteto Latinoamericano (México) el 3 de junio de 1998, en la Sala de Conciertos de la BLAA.

PROGRAMA

Guirnalda española (1992) Doce melodías folclóricas de España	JOSÉ EVANGELISTA (1943)
Cuarteto para cuerdas No. 1 (1952) Allegro giusto Interludio dodecafonico Presto	GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT (1925)
Cuarteto para cuerdas No. 5 Op. 198 (1998) Preludio Scherzo - Bambuco Expresivo Rítmico a la rústica Estreno. Obra comisionada por el Banco de la República	BLAS EMILIO ATEHORTÚA (1943)
INTERMEDIO	
Cuarteto para cuerdas No. 4, <i>Sinfonías</i> (1996)	MARIO LAVISTA (1943)
Cuarteto para cuerdas No. 1 (1951) Moderato Molto allegro Largo mesto Allegro	JULIÁN ORBÓN (1925-1991)

Santafé de Bogotá D.C., miércoles 3 de junio de 1998

CONCIERTO No. 26

PROGRAMA

Cuarteto de cuerdas (2004) Festivo Pensativo Vivaz Soneto	SERGIO MESA (n. 1943)
ADAS (2013)	GUILLERMO CARBÓ (n. 1963)
Cuarteto de cuerdas No. 5, Op. 198 (1998) Preludio Scherzo bambuco Expresivo Rítmico a la rústica	BLAS EMILIO ATEHORTÚA (n. 1943)

Todas las obras fueron comisionadas por el
Banco de la República

CONCIERTO No. 31

Figura IV. 15. Programa de mano de los conciertos. Izq. estreno Cuarteto Latinoamericano. Der. concierto Q-Arte. Archivo Opus BLAA.

Según Liz García, el *Cuarteto N°5* fue interpretado once veces por Q-Arte en una gira realizada con el Banco de la República. Conforme explica, el trabajo interpretativo realizado con el compositor fue una actividad recíproca en la que se tuvo un invaluable aprendizaje de los detalles, el gusto y el lenguaje, que se fusionó con el estilo interpretativo de Q-Arte.⁵⁷³

El *Cuarteto N°6 Op.250* (2016) fue una obra comisionada por el Chicago Latino Music Festival⁵⁷⁴ que se llevó a cabo entre el 8 de septiembre y el 1 de diciembre de 2016. El estreno se realizó en fechas cercanas, en Bogotá, en la sala de conciertos de la BLAA, el 5 de octubre por el Cuarteto Avalon (USA), y en el festival en Chicago el 13 de noviembre por el Q-Arte, en donde estuvo presente el compositor.

⁵⁷³ Se encuentran disponibles dos videos de la interpretación del *Cuarteto N°5* por Q-Arte. El primero de ellos incluye los cuatro movimientos y el segundo los dos primeros movimientos. “Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa”, emitido el 4 de septiembre 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1M5f_AJzvLQ [Consultado: 03-04-2022]. Conferencia “La Música de Cámara de Blas Emilio Atehortúa” [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KwiHen2Mabc> [Consultado: 04-04-2022].

⁵⁷⁴ El festival promueve y realiza muestras de música procedente de Latinoamérica y España, desde el período colonial hasta el siglo XXI. El objetivo del festival es llevar música clásica latina al público de Chicago (USA), ciudad donde se realiza el festival. Para ampliar, véase: <http://latinomusicfest.org> [Consultado: 12-07-2022].

PROGRAMA 2 Concierto en Bogotá		SUNDAY, NOVEMBER 13, 2:00 p.m. – INTERNATIONAL CULTURAL EXCHANGE	
<p><i>Tenebrae</i> (2002) OSVALDO GOLIJOV (n. 1960) Para cuarteto de cuerdas</p> <p><i>Cuarteto de cuerdas No. 4</i> (2016)* GUSTAVO LEONE (n. 1956) Estreno mundial</p> <p><i>Cuarteto de cuerdas No. 6, Op. 250</i> (2016)* BLAS EMILIO ATEHORTÚA (n. 1943) Estreno mundial Pédanulo Interludio Ritmo - dinámico</p>	<p><i>Cuarteto No. 3, Op. 40</i> (1973 / rev. 1978) ALBERTO GINASTERA (1916-1983) Contemplativo Fantástico Amoroso Dramático Di nuovo contemplativo</p> <p><i>Last Round</i> (1996) OSVALDO GOLIJOV Para noneto de cuerdas Cuarteto Avalon Cuarteto Q-Arte Juan Gregorio Baquero Jiménez, contrabajo</p>	<p>Avalon String Quartet & Cuarteto Q-Arte Art Institute of Chicago, Fullerton Hall, 111 S. Michigan Avenue Admission: Free with paid entry into museum</p> <p>Funding for this international cultural exchange is provided by the MacArthur Foundation through an International Connections grant for 2016. Program includes the World Premiere performances of Chicago Latino Music Festival commissions: Cuarteto de Cuerdas No. 6, op. 250 by Blas Atehortúa and String Quartet No. 4 by Gustavo Leone.</p> <p>Program:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuarteto de Cuerdas No. 6, op. 250 by Blas Atehortúa – U.S. Premiere • String Quartet No. 4 by Gustavo Leone (2016) • "Last Round" for nonet by Osvaldo Golijov (1996) 	
* Encargos del Latino Music Festival con fondos de la MacArthur Foundation por medio del programa International Connections 2016			
CONCIERTO No. 61			

Figura IV. 16. Programa de los conciertos. Izq. Estreno Cuarteto Ávalon, Bogotá. Der. Q-Arte en Chicago.⁵⁷⁵ Archivo Opus BLAA

Como resultado y proyección del trabajo realizado entre el compositor y la agrupación, Liz García en compañía de Julián Montaña realizaron la publicación de la “Serie Música para cuarteto de cuerdas de Blas Emilio Atehortúa”, de la colección Escrituras Musicales. La edición (un libro físico o cuatro libros digitales) se realizó en inglés y español e incluye una biografía escrita por Susana Friedmann, el aparato crítico, las partituras y *particelle* de las ediciones de cuatro obras del compositor: *Cuarteto N°4 Op. 87* (1979), *Cuarteto N°5 Op. 198* (1998), *Quinteto para cuerdas y clarinete Op. 247* (2015) y *Cuarteto N°6 Op. 250* (2016). Como lo expresa Liz García, el trabajo está dirigido a intérpretes profesionales, estudiantes, musicólogos y al público en general que quiera conocer sobre este tema.

El 4 de septiembre de 2020, durante el lanzamiento virtual de la publicación realizado por los dos autores y los integrantes de Q-Arte, dieron a conocer el avance de dos trabajos discográficos que complementarán la presente edición. Estos discos serán publicados por la Universidad de Colombia, sede Bogotá. El primer disco incluirá las cuatro obras editadas por García y Montaña y adicional, estará el *Cuarteto N°1 Op. 7* a la Universidad Nacional. El segundo disco reunirá obras para diferentes formatos de cámara del compositor. Entre los formatos se encuentran: Suite para clarinete y viola; tríos para

⁵⁷⁵ Tomada de la programación del festival, disponible en: <https://don411.com/11th-chicago-latino-music-festival-announces-lineup-of-latin-american-and-spanish-classical-music-september-8-december-1-2016/#.YFyO2y1h2qA> [Consultado: 12-07-2022].

clarinete violín y piano; trío para violín, violonchelo y piano, trío para flauta viola y arpa, entre otros.



Figura IV. 17. Q-Arte y Blas Emilio Atehortúa. Archivo de la agrupación

El estrecho lazo que existió entre Blas Emilio Atehortúa y Q-Arte permitieron acercarse al estudio y escucha del lenguaje del compositor. Según García, gran parte de la intención compositiva de Atehortúa se refleja tanto en las ediciones como en las interpretaciones y grabaciones realizadas por Q-Arte. Fue entonces de gran relevancia para la práctica del cuarteto de cuerdas en Colombia los nueve años que trabajaron de la mano el compositor y la agrupación. Durante este camino estudiaron, revisaron e interpretaron, a partir de los manuscritos, las obras en compañía del compositor, quien además les dedicó tres de sus obras: *Quinteto para cuerdas y clarinete Op.247*, *Concierto para cuarteto y orquesta y Finitud Op.254 para octeto de cuerdas*. La última de estas fue escrita en cinco movimientos: *Preámbulo alla marcia*, *Scherzino*, *Moderato cantabile*, *Passacaglia* y *Finale molto perpetuo*. *Finitud* se estrenó un mes y medio después de la muerte del compositor, el 18 de febrero del 2020, en el Teatro “Julio Mario Santo Domingo” en un evento denominado Noche de Octetos Latinoamericanos. Para este concierto, Q-Arte

contó como primer violín con el venezolano Simón Gollo,⁵⁷⁶ y la compañía, para la interpretación del octeto, del Cuarteto Latinoamericano (México).

4.4. El cuarteto de cuerdas como espacio formativo en los programas universitarios de música

A mediados del siglo XX eran escasos los programas que ofrecían educación musical profesional en Colombia. Los espacios no superaban la docena, ubicados en ciudades como Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cali y Popayán. Para 2020 en Colombia, según el registro del Sistema Nacional de Información para la Educación Superior del Ministerio de Educación SNIES, se ubicaron un total de noventa y ocho programas relacionados con la formación musical (entre programas activos, inactivos, pregrados, posgrados y formación tecnológica). Para el mes de agosto de ese mismo año se registraron cincuenta y cuatro programas activos basados en la información del SNIES.⁵⁷⁷

La educación superior en música es ofrecida por universidades públicas y privadas a lo largo del territorio ubicadas en su mayoría dentro de las principales ciudades del país como Bogotá, Medellín y Cali. La capital abarca un alto porcentaje de ellos, como lo reseña Mesa, con un total de doce programas a nivel superior,⁵⁷⁸ lo que confirma que Bogotá sigue siendo el centro del desarrollo musical profesional en el país. Además de las grandes ciudades, han surgido pregrados en lugares apartados de la capital como el Chocó, la Guajira y Montería.⁵⁷⁹

Dentro de los diferentes programas de educación superior en música en Bogotá fue posible constatar la inclusión de manera obligatoria dentro del plan de estudios con

⁵⁷⁶ Para conocer más sobre el violinista Simón Gollo, véase <http://simongollo.com> [Consultado: 12-07-2022].

⁵⁷⁷ CASAS, María Victoria. “Formación de músicos y estándares de calidad en programas de pregrado en Colombia”. En CAICEDO, Luz Dalia y CASTELLANOS, Natalia (eds.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2021, p. 102.

⁵⁷⁸ Los programas de música a nivel universitario en Bogotá se encuentran: Universidad de los Andes, Universidad Central, Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Universidad Distrital Francisco José de Caldas ASAB, Universidad El Bosque, UNINCCA, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, Universidad Sergio Arboleda, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad de Cundinamarca, Universidad Antonio Nariño.

⁵⁷⁹ GOUBERT, Beatriz. “El estado del arte del área de la música en Bogotá D.C.”, *Maguaré. Universidad Nacional de Colombia*, N°3, Bogotá, 2009, pp. 547-550. RIVAS, Luz Dalila y Natalia CASTELLANOS (ed.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2021. MESA, *Hacia una reconstrucción del concepto...*, pp. 295-296.

énfasis en interpretación o ejecución instrumental la asignatura Música de Cámara, también denominada Ensamble musical o Conjuntos.⁵⁸⁰ Esta asignatura abarca desde tres y hasta diez semestres en las instituciones indagadas. Por lo tanto, los instrumentistas en formación tienen la posibilidad de conformar diferentes ensambles, lo que ha hecho de las facultades de música uno de los entornos propicios para la conformación de cuartetos de cuerdas y la interpretación de repertorios de compositores nacionales. Como lo expresa Casas, se ha venido rompiendo el paradigma del estudio de la música como una imitación del sistema colonialista europeo por medio de cambios curriculares y de la inclusión de músicas populares que van más allá de la práctica interpretativa que buscan a profundidad el significado, el sentido y el contexto de la obra misma.⁵⁸¹

Por medio de las entrevistas realizadas durante el desarrollo de la investigación a instrumentistas docentes e integrantes de agrupaciones que se han desempeñado de manera estable dentro de la actividad de los cuartetos de cuerdas, también compositores docentes y a un cuarteto universitario, ha sido posible contrastar y poner en diálogo las diferentes experiencias y opiniones de cada uno de ellos en su desarrollo pedagógico y musical dentro de los programas de formación en Bogotá.

La entrevista semiestructurada indagó la perspectiva y las diferentes opiniones referentes al desarrollo de la música de cámara y, particularmente, del lugar que ocupa la práctica del cuarteto de cuerdas dentro de los programas de música en donde se desempeñan a partir de cuatro preguntas puestas en común. A continuación, se reseña el contenido de las respuestas a cada una de ellas.

Sobre la pregunta ¿Qué importancia debe tener el cuarteto de cuerdas dentro de los programas de pregrado en música?, los entrevistados coinciden en que el cuarteto de cuerdas debe ocupar un lugar relevante dentro de los currículos universitarios. Ruth Lamprea, quien es la instrumentista y pedagoga que acumula la mayor cantidad de años dentro de la actividad camarística, señala que el cuarteto “es muy importante, importantísimo”. Sugiere que los pregrados, además de una orquesta, tienen por lo menos

⁵⁸⁰ Universidades como la “Sergio Arboleda” y la Universidad “El Bosque” incluyen dentro de su plan de estudios tres semestres. La Universidad Central tiene seis, mientras los programas de la Universidad de los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana tienen ocho. Sin embargo, la Fundación Universitaria “Juan N. Corpas” incluye la asignatura en la totalidad de su programa. Información tomada de cada uno de los planes de estudios de las diferentes instituciones.

⁵⁸¹ CASAS, “Formación de músicos y estándares de calidad...”, pp. 108-109.

uno o más cuartetos conformados.⁵⁸² Ricardo Hernández complementa que su experiencia como profesor de música de cámara en la Universidad Nacional de Colombia ha sido un arduo transitar por falta de organización. Sin embargo, asegura que se ha venido trabajando en ese sentido para darle la importancia que requiere a este tipo de agrupaciones en la formación de un músico profesional.⁵⁸³ Sandra Arango hace referencia a cuatro instituciones que ha acompañado de manera cercana en las que reconoce que ha crecido el interés por incluir la práctica del cuarteto de cuerdas aunque no se desarrolle esta actividad de manera obligatoria dentro del currículo, concluyendo que la mayor dificultad a la que se enfrentan es la corta vida que tienen estos ensambles en el ámbito académico. Ha sido posible cuantificar la existencia de este tipo de agrupaciones por medio de las convocatorias de los festivales de cuarteto realizados por Q-Arte, reiterando Arango que la mayor dificultad es que los cuartetos ya conformados desarrollen una actividad continua que trascienda las instituciones.⁵⁸⁴ Desde la actividad de la formación en composición, Jorge Pinzón enfatiza en la importancia de incluir este formato en la cátedra de composición que permita involucrar a los cuartetos establecidos como complemento y motivación a conocer, transitar y desarrollar el universo de las formas y técnicas tanto de composición como de interpretación.⁵⁸⁵

La segunda pregunta fue ¿Por qué conformar un cuarteto de cuerdas y no otro tipo de agrupación de cámara? Desde la perspectiva compositiva, Pinzón sitúa al cuarteto de cuerdas como el ensamble por excelencia debido a su versatilidad y homogeneidad del sonido rico en efectos tímbricos y texturas, convirtiéndolo en un pilar importante para el desarrollo de diversas facturas, técnicas y formas de escritura tanto tradicionales como modernas.⁵⁸⁶ Partiendo de la opinión por parte del compositor colombiano ha sido insistente Lamprea y el Cuarteto Marcatto –perteneciente a la Universidad Sergio Arboleda– de la importancia de este formato a lo largo de la historia al considerar que el cuarteto de cuerdas ha sido escogido por muchos compositores.⁵⁸⁷ Por lo tanto, el contar con un repertorio amplio y diverso hace que los instrumentistas se inclinen por la

⁵⁸² Entrevista sostenida por la tesista con Ruth Lamprea en Bogotá, el 7 de octubre de 2019.

⁵⁸³ Entrevista sostenida por la tesista con Ricardo Hernández, el 6 de abril de 2020.

⁵⁸⁴ Entrevista sostenida por la tesista con Sandra Arango Calderón, el 21 de octubre de 2021.

⁵⁸⁵ Entrevista sostenida por la tesista con Jorge Pinzón en Bogotá, el 19 de diciembre de 2019.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ Entrevista sostenida por la tesista con el Cuarteto Marcatto, perteneciente a la Universidad “Sergio Arboleda”, de Bogotá, el 11 de octubre de 2019.

conformación de este tipo de ensambles por encima de otros como tríos, quintetos y sextetos.⁵⁸⁸

La tercera pregunta propuesta desde esta investigación fue ¿Qué lugar piensa que ocupa el cuarteto en la formación musical de los cuerdistas? Desde el punto de vista de Carlos Escalante –violista, compositor y director–, quien ha sido parte de este tipo de agrupaciones, tanto desde la interpretación como desde la composición, realizar esta práctica musical dentro de un cuarteto para los cuerdistas en formación, complementa su aprendizaje como solista de manera detallada por encima de la práctica orquestal: “Es increíble sentir en primera persona la conexión mental, expresiva, emocional y corporal que llega a encarnar un instrumentista dentro de un cuarteto de cuerdas”.⁵⁸⁹ Lamprea dijo: “Desempeñarse en un cuarteto es el punto más cercano a la interpretación como solista, aun así, el ensamble requiere un trabajo adicional en cuanto al ajuste rítmico, la afinación y los matices, que incluso deben trabajarse de manera más depurada al no tenerse la libertad de un solista”.⁵⁹⁰ Los instrumentistas en formación comparten la importancia de todos los aspectos necesarios dentro de la interpretación camerística, además de incluir el fraseo y la escucha melódica para la construcción de un sólido discurso musical.⁵⁹¹ Más allá de los aspectos técnicos y musicales, Arango menciona la conciencia y el conocimiento personal de cada uno de los intérpretes, tanto en las capacidades técnicas como en la constante reflexión al aporte dentro del proceso de creación, así como el compromiso y la responsabilidad, que hacen parte fundamental de la práctica musical.⁵⁹²

Finalmente, se inquirió mediante una cuarta pregunta: ¿Qué piensa que hace falta para interpretar y difundir el repertorio escrito por compositores colombianos para ese formato? Al indagar sobre la difusión e interpretación del repertorio nacional fueron unánimes las respuestas acerca de la falta de edición de los manuscritos de compositores colombianos del siglo XX. Por este motivo, las interpretaciones y difusión han sido escasas. Como lo señala Lamprea, para el abordaje de las obras por parte del Cuarteto Arcos, fue fundamental el contacto con los compositores, quienes se acercaron a la agrupación en busca de una interpretación de sus obras.⁵⁹³ Asimismo, el Cuarteto

⁵⁸⁸ Entrevista Ruth Lamprea..., 2019.

⁵⁸⁹ Entrevista sostenida por la tesista con Carlos Eduardo Escalante, el 15 de enero de 2019.

⁵⁹⁰ Entrevista Ruth Lamprea..., 2019.

⁵⁹¹ Entrevista Cuarteto Marcatto..., 2019.

⁵⁹² Entrevista Sandra Arango..., 2021.

⁵⁹³ Entrevista Ruth Lamprea..., 2019.

Manolov ha venido desarrollando proyectos con compositores reconocidos en Colombia, como es el caso de Juan Antonio Cuéllar y Diego Vega y también con jóvenes en formación, con quienes han tenido una experiencia similar a la de Arcos, quienes han contactado a la agrupación con el interés de dar a conocer sus obras y/o por medio de proyectos de difusión dentro de las universidades. Hernández también hace énfasis en los derechos de autor que en algunos casos dificultan aún más la consecución, interpretación y difusión de los manuscritos.⁵⁹⁴ Otra de las dificultades expresadas por Escalante y Lamprea ha sido la resistencia por parte de la escuela instrumentista tradicional dominante en Colombia, que por años ha sugerido el abordaje del repertorio europeo reduciendo el espacio de la música colombiana y de nuevos compositores. Y desde la experiencia formativa, Marcatto aclama la ubicación, edición y catalogación del repertorio nacional para cuarteto de cuerdas; sin embargo, esto no sería suficiente para la interpretación y difusión de las obras como lo expresa Arango, sin contar con la motivación e iniciativas por parte de las instituciones y los docentes dentro de sus asignaturas por medio de nuevos espacios a través de actividades como festivales y encuentros con compositores que permitan incluir este tipo de repertorio dentro de la academia y en las diferentes instituciones culturales. Un ejemplo de ello ha sido el trabajo realizado por la BLAA y el Cuarteto Q-Arte antes desarrollado.⁵⁹⁵

Para la redacción del presente capítulo ha sido fundamental el acercamiento con quienes han venido y continúan desarrollando un trabajo cercano dentro del cuarteto de cuerdas, sea desde la composición, la interpretación, la práctica formativa y profesional y la difusión del repertorio nacional. Esto permitió poner la lupa de manera detallada en una de las prácticas musicales que se han venido desarrollando en Colombia y acortar el espacio y el tiempo de un fragmento de la historia local de la música utilizando herramientas de la microhistoria. Así, se ha podido dar respuesta a preguntas planteadas frente a esta práctica que, sin contar con antecedentes o investigaciones previas al presente trabajo, ha estado no obstante presente de un modo constante y creciente durante el siglo XX y primera parte del siglo XXI.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Entrevista Ricardo Hernández..., 2020.

⁵⁹⁵ Entrevista Sandra Arango..., 2021. Para ampliar, puede verse en el presente capítulo el apartado 4.3.2. "FestiQ-Artetos".

⁵⁹⁶ GINZBURG, "Microhistoria: dos o tres cosas...", pp. 13-42. MUSRI, "Definiciones y ayudas...", p. 61.

Conclusiones

El proceso histórico-musical del cuarteto de cuerdas en Colombia tuvo sus primeras apariciones como agrupación documentada a fines del siglo XIX. Se inició alrededor de la Academia Nacional de Música (1882-1910), sin duda uno de los ejes de la práctica del cuarteto de cuerdas en el ámbito capitalino. Esta institución, creada con el objetivo de dar continuidad a la desaparecida Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857), sería la antecesora del Conservatorio Nacional (1910) que, desde 1936 y hasta la actualidad, continúa en actividad dentro de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. El Conservatorio Nacional centralizó la educación musical formal en el país; se constituyó como un espacio en el cual se gestaron compositores e intérpretes y, además, agrupaciones como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional que más tarde se establecería como la Orquesta Sinfónica Nacional, ya desvinculada del mismo. A mediados de la década de 1930, se pueden rastrear en este ámbito registros del Cuarteto Bogotá, pionero en este tipo de agrupaciones. Sus presentaciones, que en principio tuvieron como punto focal la interpretación de repertorio europeo, empezaron a hacer visibles también composiciones locales, como las de Guillermo Uribe Holguín: el mencionado Cuarteto interpretó y grabó toda su producción para el género, que suma diez opus.

La recopilación metódica de la información y del repertorio para cuarteto de cuerdas de compositores colombianos a través de sistematizaciones en tablas, la relación y el alineamiento de la información de manera cronológica, dieron como resultado la delimitación de un corpus que incluye veintiséis partituras de cuartetos pertenecientes a trece compositores, escritas entre 1940 y 1960. Dentro de las obras, se examinaron aspectos del lenguaje musical, además de detallar en cada una su estructura, estado del manuscrito, ediciones, interpretaciones públicas y, cuando las hay, grabaciones. El corpus fáctico construido contribuye a la recuperación de las obras escritas para cuarteto de cuerdas, detectando un primer auge compositivo a lo largo de los veinte años señalados y, a partir de entonces, un incremento de la producción para cuarteto de cuerdas en Colombia y una mayor extensión de las obras. Este fenómeno fue de la mano de asociaciones e instituciones de educación musical, además de agrupaciones como el Cuarteto Arcos, un pilar fundamental de la expansión del repertorio, gracias a su compromiso frente a la interpretación y difusión de nuevas obras que, sin duda, despertó y alentó el interés de los compositores locales frente a este formato instrumental.

Como tesis panorámica, la reconstrucción de la actividad musical de los diferentes intérpretes y compositores por medio de las entrevistas y fuentes primarias materializa el primer estudio sobre el cuarteto de cuerda como práctica interpretativa en Colombia que, a su vez, permite conformar una primera historia musical de las cuatro agrupaciones con mayores años de actividad y estabilidad, desde 1936 hasta 2021. Gracias a la revisión documental de cada uno de los ensambles –el Cuarteto Bogotá, el Cuarteto Arcos, el Cuarteto Manolov y el Cuarteto Q-Arte–, se consideraron aspectos como sus orígenes, creación, cambios de integrantes, continuidad y proyección a través de los años, así como los repertorios interpretados a lo largo de sus carreras, con un énfasis en la preferencia por producciones locales a mediados del siglo XX.

Se identificó una amplia variedad de estilos compositivos, que reflejan tanto la influencia de estilos europeos, como también de elementos de la música de origen popular colombiana. Después de compilar la mayor cantidad de información referente a cada una de las obras y de revisar más de un centenar de programas de mano, se construyó un hilo conductor con las similitudes que comparten los compositores, tanto en el desarrollo musical como en la rama de la investigación musical, su estilo compositivo y su lugar de procedencia, para establecer una visión matizada de un repertorio que, a pesar de haber sido producido en un periodo de tiempo relativamente corto (enmarcado en dos décadas), acarrea una importante diversidad no solo en la estética compositiva, sino también en cada uno de los nombres, historias y procedencias detrás de cada obra.

Además de los entrecruces musicales, se determinó la intersección entre la enseñanza especializada, la interpretación y la composición. Se sugiere que hubo ciertas continuidades pedagógicas que, acentuadas por la cercanía de lazos familiares y por la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y a la práctica instrumental, colaboraron en la construcción de obras canónicas para este formato. A su vez, el Cuarteto Arcos como la agrupación más longeva dedicada a esta práctica musical, legitimó parte del repertorio colombiano recogiendo las tradiciones interpretativas hacia fines del siglo XX e inicios del siglo XXI.

En el caso particular del Cuarteto Arcos, como agrupación, y de *Tricolor*, como composición de Francisco Crisancho Camargo, se reconoce que ambos se convirtieron en cánones interpretativos y pedagógicos gracias a las reiteradas presentaciones en público de la obra, al interés generado hacia la música colombiana y a la labor que

desarrollaron las cadenas familiares de músicos. La creación de espacios de educación musical, en los que cada uno se desempeñó como formador y la continuidad por parte de Arcos de la herencia del Cuarteto Colombiano –que integraba Mauricio Cristancho, quien además fue alumno de Ernesto Díaz–, promovieron la pervivencia de la llamativa obra dentro del repertorio. Asimismo, para el abordaje y grabación de la pieza por parte del Nuevo Cuarteto Bogotá –agrupación perteneciente a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia– combinaron un constante ejercicio interpretativo y pedagógico. Así, *Tricolor* se volvió obra modélica dentro del repertorio colombiano para este formato, por ser –dentro del repertorio estudiado– la única escrita a partir de la adaptación de piezas que claramente retoman músicas populares que en Colombia constituyen parte de una identidad cultural propia.

Dentro del análisis relativo a las agrupaciones y los compositores, se reconoció una clara y estrecha relación entre Q-Arte y el antioqueño Blas Emilio Atehortúa. Durante nueve años trabajaron en conjunto, tanto en la interpretación y grabación de sus obras como en la composición misma. De hecho, Atehortúa dedicó tres de sus obras escritas durante sus últimos años de vida a Q-Arte: el *Quinteto para cuerdas y clarinete Op. 247*, el *Concierto para cuarteto y orquesta y Finitud Op. 254*, para octeto de cuerdas. En el caso de Manolov, se reconoció el acercamiento que ha tenido con los compositores Juan Antonio Cuéllar, Diego Vera y Jorge Humberto Pinzón, de quienes ha realizado interpretaciones y grabaciones, con la presencia y/o guía de ellos. Además, debe señalarse el trabajo que también ha tenido este Cuarteto con diferentes proyectos de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá.

Determinar y especificar este tipo de relaciones entre la agrupación y los compositores da cuenta de la importancia del trabajo conjunto, desde la producción hasta la interpretación y difusión de las obras, además de plantearse en todos los casos como una actividad ideal dentro de los ensambles establecidos a partir del siglo XXI. Ha sido desde los procesos de formación musical, que los intérpretes y pedagogos de estos cuartetos han impulsado a intérpretes más jóvenes y a compositores en la dinámica de realizar una construcción conjunta desde la concepción de cada obra nueva abordada.

Entre los factores de integración para la práctica musical del cuarteto de cuerdas y la creación de obras *ad hoc* fue determinante reconocer el lugar que ocupan las orquestas sinfónicas como centro de origen de estas agrupaciones. Desde el establecimiento de la

Orquesta Sinfónica Nacional en 1935 –en cuyo seno, como agrupación pionera, nació el Cuarteto Bogotá– hasta las orquestas profesionales hoy vigentes en Bogotá –la Orquesta Filarmónica de Bogotá (1967), la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (2003) y la Nueva Filarmonía (2014)– estos organismos siguen aportando agrupaciones de cámara. Asimismo, los diferentes programas universitarios de música se han establecido como redes primarias que han fundamentado y acompañado el camino de la práctica y la composición musicales a lo largo de los siglos XX y XXI; continúan influyendo, de hecho, en el modelo de educación musical desde la creación, interpretación y difusión del repertorio colombiano.

Por consiguiente, fue posible comprobar a lo largo de la investigación la primera y la segunda hipótesis derivadas. En la primera, se afirmó que el cuarteto de cuerdas ha tenido influencia en el modelo de educación musical por medio de la participación pedagógica y las iniciativas por parte de las agrupaciones que poseen la mayor estabilidad dentro de esta práctica musical. En la conformación de más de cincuenta agrupaciones actuales, tanto en procesos de formación –universidades y festivales– como también en el ámbito profesional, se encuentra una respuesta cuantitativa contundente a la idea propuesta en esta tesis.

Así, como se señaló antes, han sido cuatro agrupaciones las que tuvieron una trayectoria que sobrepasó los diez años; tres de ellas –Arcos, Manolov y Q-arte– continúan teniendo actividad en la actualidad. La relación entre práctica musical y función social de los dos últimos cuartetos –expresada en la segunda hipótesis derivada aquí propuesta– ha trascendido su propósito de interpretar el repertorio local y latinoamericano, gracias al interés que han tenido en la creación y establecimiento de espacios formativos, tanto para los intérpretes como para el público en general, factor determinante en la sinérgica transformación y el desarrollo que tuvieron este tipo de ensambles en Colombia. Dentro de estas creaciones, cabe recordar la adaptación y recreación del repertorio por parte de Manolov con las puestas en escena teatrales e interactivas de los conciertos didácticos y los “Aires de nuestra tierra” y “Aires latinoamericanos”. Por parte de Q-Arte, se deben aludir sus FestiQ-Artetos, en compañía del Concurso Nacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas. Esta labor ha funcionado como parte de la estrategia de integración social y de cambios en el entorno sociocultural del país, naturalizando y apropiando tanto al intérprete como al público con la creación, práctica y conciertos de este tipo. Se pudieron establecer, entonces, como

parte de la labor que realizan estos cuartetos, actividades como los conciertos didácticos, los concursos de composición, el festival de cuartetos, las lecturas de nuevas partituras por parte de estudiantes y compositores profesionales, así como también la inclinación a realizar grabaciones de obras inéditas de procedencia colombiana.

La longevidad reflejada en los procesos de los cuatro ensambles estudiados da cuenta de la influencia ejercida en los jóvenes intérpretes de cuerdas frotadas, quienes han manifestado mayor interés en la conformación de este tipo de agrupaciones en el ámbito formativo, en parte gracias a los programas universitarios que tienen dentro de su pensum la asignatura de música de cámara. De esta manera, estos espacios curriculares han dado lugar para experimentar la práctica interpretativa, fortaleciendo así la continuidad de los ensambles y abriendo mayores posibilidades en el campo profesional local. Estas instituciones de formación que poseen la asignatura –como requisito obligatorio en unos casos y optativo en otros– han permitido el acercamiento a diversos repertorios colombianos aun en procesos de formación, con la intención de dar a conocer el corpus local.

En cuanto a la difusión e interpretación del repertorio, se reconoció la labor que durante la segunda mitad del siglo XX realizó el Banco de la República y su sala de conciertos de la Biblioteca “Luis Ángel Arango” (BLAA). Desde sus inicios en 1966, este escenario ha dado lugar a artistas de procedencia nacional e internacional. También, otras salas del Banco de la República del país gestaron espacios para la interpretación, difusión y grabación de diferentes obras de compositores locales. Por lo tanto, se atribuye a esta institución un lugar primordial en lo que hace a la preservación de las obras nacionales, con un verdadero carácter patrimonial. La creación de series como 'Conciertos monográficos', también llamadas 'Retratos de un compositor', ha hecho parte de la reconstrucción del repertorio para cuarteto de cuerdas, ya que como se vio en profundidad, dentro de los compositores homenajeados se incorporaron nombres y obras incluidos dentro del marco de esta investigación. A esta labor emanada desde el ámbito oficial, se suma la actividad realizada por el Centro Cultural “Julio Mario Santo Domingo” desde 2010, que, según se mostró, en solo tres años de su programación lideró treinta y un conciertos, siendo Colombia la nacionalidad predominante de la música abordada. La gestión realizada por estas dos instituciones permitió identificar y determinar de manera cuantitativa la presencia del cuarteto de cuerdas en dos periodos de tiempo contrastantes; por lo tanto, se pudo medir y analizar el incremento que han tenido

los conciertos con agrupaciones de orígenes nacionales y extranjeras en la ciudad de Bogotá. Fue posible reconstruir el comportamiento de la programación de cuartetos de cuerdas, así como también el tipo de repertorio interpretado. Estos datos permiten observar la preferencia interpretativa hacia obras de origen europeo, si bien también fue posible dilucidar repertorios locales y cuantificar dichas interpretaciones por países, haciendo visible un incremento en las obras por parte de compositores de procedencia nacional.

Como proyección de la presente investigación, el corpus del repertorio permite plantear la posibilidad de realizar la edición crítica de las obras que, en un alto porcentaje no han sido puestas en valor por la falta de localización de los materiales y por el estado de algunos de los manuscritos que, como los propios intérpretes manifestaron, ha sido la mayor dificultad al momento de querer abordar una composición inédita. A partir de la edición puede proponerse también la interpretación y grabación de las obras o del catálogo completo de los veintiséis cuartetos. Así, se entrega aquí una primera investigación sobre esta práctica interpretativa en el país, además de un repertorio que deja las puertas abiertas para seguir caminos posibles de recorrer en forma diacrónica y/o estilística. De hecho, a partir del interés despertado por el presente trabajo durante los últimos años, ya se ha encaminado una nueva investigación por parte de la violista e integrante de Q-Arte Sandra Arango, quien adelanta sus estudios de Doctorado en Música en la Universidad de Aveiro (Portugal), con una afinidad particular hacia obras escritas para cuarteto de cuerdas que incluyan recursos de la música tradicional colombiana. Gracias a conversaciones previas y por conocimiento de la presente investigación, decidió tomar como punto de partida el año 1960, procurando así dar continuidad cronológica al repertorio aquí enmarcado.

Mediante la aproximación cronológica y panorámica elegida para esta tesis, se procuró desmontar gradualmente el problema central planteado: la existencia de una interacción muy estrecha entre la práctica interpretativa y la creación compositiva para cuarteto de cuerdas en Colombia, que de algún modo eclosionó en el período que va desde 1940 a 1960, asunto no desentrañado por las investigaciones musicológicas precedentes. Como se ha demostrado, el cuarteto de cuerdas en Colombia como práctica musical ha generado una sinergia entre las agrupaciones, el repertorio y el público, además del impacto que ha tenido en la educación musical en el país. Ha contribuido a la creación de nuevas agrupaciones de este tipo y al incremento de los conciertos y actividades públicas.

La memoria del repertorio aquí presentado, que yacía en el pasado, se trae al presente esperando que esta investigación, como se expresó en la hipótesis principal, contribuya a la construcción y comprensión del proceso histórico-musical vivido por intérpretes y agrupaciones –algunas que siguen vigentes hasta hoy–, de la misma manera que se espera aportar a una mayor visibilidad de la totalidad del repertorio creado en el país.

Bibliografía

ACOSTA, Diana Rocío y Luz Mery BERNAL. “Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta”, *Revista Música, Cultura y Pensamiento* Vol. 3, N° 3. Conservatorio del Tolima, 2011, pp. 79-97.

AGUADO, Ester. “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Revista del Real Conservatorio de Madrid RCSMM*, N° 7, 8, 9. 2000-2002, pp. 27-140.

AGUILAR, Verónica. “Sociedad Filarmónica Mexicana: Antecedente del Conservatorio Nacional de Música”. [En línea]. *Revista Quixe, Revista de Fundación Guendabi “chi”*. México. 2020. Disponible en: <https://revistaquixe.com/2020/01/03/sociedad-filarmonica-mexicana-antecedente-del-conservatorio-nacional-de-musica/> [Consultado: 29-10-2022].

AHARONIÁN, Coriún. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, [En línea]. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, N° 2, University of Texas, 1994, pp. 189-225.

ALARCÓN MONTERO, Orlando. *La mujer en dos mil años de historia de la música*. Bogotá, Editorial Kimpres Ltda, 2000.

ARANGO, Sandra L. “*Altar de muertos*” *La búsqueda interna entre lo real y lo mágico: Estudio del manejo de los elementos de la tradición popular mexicana a la luz del cuarteto de cuerdas en la obra de Gabriela Ortiz*. Bogotá, Tesis Maestría en Música, Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

ASOSCOL, *Revista mensual de la asociación de simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia*. Bogotá, Editorial Casa Heller Ltda, 1964-1965.

BASHFORD, Christina. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King College, 1996.

BASHFORD, Christina. “Chamber Music”. En SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. Londres, Mcmillan, 2001, pp. 434-435.

BASHFORD, Christina. "The String Quartet and Society". En: R. STOWELL (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, Companions to Music 2003, pp. 1-18.

BASHFORD, Christina. "Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain", *Journal of the American Musicological Society*, LXIII, 2, 2010, pp. 291-360.

BARON, John. *Chamber Music: A Research and Information Guide*. 3rd ed, Routledge Music, 2010.

BARREIRO ORTIZ, Carlos. "La música de Roberto Pineda Duque: de la modernidad en la polifonía". [En línea]. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 48, N° 85, 2014, pp. 130-133. Disponible en: https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/652 [Consultado: 05-11-2021].

BÉHAGUE, Gerard. *La música en América Latina* (traducción de Miguel Castillo). Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

BÉHAGUE, Gerard. "La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña", *Latin American Music Review*, N° 1, Vol. 27, University of Texas Press, 2006, pp. 38-46.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin, Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1994.

BERMÚDEZ, Egberto. "Historia de la Música Vs Historias de los Músicos". [En línea]. *Revista de la Universidad Nacional* (revista bimestral). Segunda época. Vol. 1 N° 3. Bogotá. Octubre-noviembre, 1985. Disponible en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/download/11741/12464> [Consultado: 23-07-2022].

BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá, Fundación Música, 2000.

BERMÚDEZ, Egberto. "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos". En AAVV. *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2006, pp. 7-83.

BERMÚDEZ, Egberto. "Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-70". En AHARONIÁN, Coriún (ed.). *Música/Musicología y colonialismo*. Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical "Lauro Ayestarán", 2011.

BRENNAN, Juan Arturo. "Cuarteto Latinoamericano: inconfundible identidad musical", *Pauta: Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* 51-52, México, 1994, pp. 9-17.

BOADA VALENCIA, Edna Victoria. *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del Conservatorio del Tolima entre 1890 y 1960*. Medellín, Tesis Maestría en Música, Universidad EAFIT, 2013.

BORBÓN, Eddie Jonathan. *Recursos y técnicas de desarrollo rítmico usados en el Cuarteto II de Fabio Gonzales Zuleta*. [En línea]. Mayo 2015. Disponible en: <https://eddieyogar.wixsite.com/composicion-eddie/single-post/2015/05/14/recursos-y-t%C3%A9cnicas-de-desarrollo-r%C3%ADtmico-usados-en-el-cuarteto-ii-de-fabio-gonzales-zule> [Consultado: 28-10-2022].

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (trad.). Madrid, Grupo Santillana, 1998.

CALDERÓN OCHOA, Johanna. "El desarrollo de proyectos musicales en el marco de la investigación + creación: reflexiones metodológicas sobre el proyecto 'De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya'," *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, vol. 36, N° 1. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2022, pp. 13-43. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14979> [Consultado: 18-08-2023].

CÁMARA DE LANDA, Enrique. "La integración de enfoques metodológicos en el estudio del tango italiano". En FERNÁNDEZ CALVO, Diana (comp.). *Investigación musicológica: cinco estudios de caso*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

CAMERO, S. A., RAMÍREZ, J. I. y VARGAS, Y. A. "Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias". *Música, Cultura y Pensamiento*, Vol. 7. Conservatorio del Tolima, 2018, pp. 60-77.

CARO MENDOZA, Hernando. "Guillermo Uribe Holguín. Compositor colombiano". [En línea]. *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural Universidad Nacional*, N° 5, septiembre 1970, pp. 117-145. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11766> [Consultado: 24-10-2021].

CARPENTIER, ALEJO. *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

CARREDANO, Consuelo. *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano, veinte años de música*. México, FCE, 2003.

CARREDANO, Consuelo y Victoria ELI RODRÍGUEZ. *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

CASARES RODICIO, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.

CASAS, María Victoria. “Formación de músicos y estándares de calidad en programas de pregrado en Colombia”. En CAICEDO, Luz Dalia y CASTELLANOS, Natalia (eds.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2021.

CASTELLANOS, Natalia. “Compositores javerianos IV: música para cuerdas”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 5 N°1. Enero-junio, Bogotá, 2010, pp. 112-119.

CASTRILLÓN, Catalina. “La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 47. Enero-junio, Bogotá, 2011, pp. 137-154.

CASTRO, Daniel Fernando. *Antagonism, Europhilia, and Identity: Guillermo Uribe Holguín and the Politics of National Music in Early Twentieth-Century Colombia*. Tesis doctoral. UC Riverside, 2018.

CHACÓN, Dayana. *Los Candidatos, de Manuel María Párraga Paredes: visibilización de una música patrimonial*. Bogotá, Tesis de Maestría. Facultad de Artes, Departamento de Música. Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

CLEMENTE TRAVIESO, Carmen. *Teresa Carreño (1853-1917)*. Caracas, Agrupación Cultural Femenina, 1953.

COLLAZOS GARCÍA, Diana. “Compositores Centenaristas, la generación del cambio de siglo”. [En línea] *Revista A Contratiempo* N° 18, Bogotá, abril, 2012. Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/nuevas-manos/compositores-centenaristas.html> [Consultado: 29-10-2022].

COLOMER, Jaume. *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*. Madrid, Fundación Autor, 2013.

CORRADO, Omar. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*. N° 5-6. Buenos Aires, 2004-2005. pp. 17-44.

CORTÉS, Jaime. *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes / Unibiblos, 2004.

CORTÉS, Jaime. *'Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis': cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)*. [En línea]. Bogotá, tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016. Disponible en: https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59638/CORTES_POLANÍA_TESIS.pdf [Consultado: 28-10-2022].

CRUZ, Miguel Antonio. "Folclore, Música y Nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano". [En línea] *Revista Nómadas* N°17. Universidad Central. Bogotá, 2002. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117951017.pdf> [Consultado: 28-10-2022]

DAHLHAUS, Carl. "Nationalism and Music". *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Translated by Mary Whittall. Berkeley. University of California Press, 1980, pp. 79-101.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducción: Nélica Machain. Barcelona, Editorial Gedisa S.A, 2003.

DAHLHAUS, Carl. *La música del siglo XIX*. Traducción: Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid, Editorial Akal, 2014.

DE GREIFF, Ilse. "Reseña: *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*: Luis Carlos Rodríguez". [En línea] *Revista A contratiempo* N°15. Julio, Bogotá, 2010 Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/suena-que-suena/roberto-pineda-duque-un-msico-incomprendido-luis-carlos-rodriguez-ivarez.html> [Consultado: 02-11-2021].

DEZILLIO, Romina. "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina". [En línea]. En GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago de Chile, Ibermúsicas, 2017, pp. 22-45. Disponible en: <http://35.173.133.8/wp-content/uploads/2020/04/Libro-de-Actas-3%C2%B0-Coloquio-de-Investigacio%C3%ACn-Musical.pdf> [Consultado: 11-11-2021].

DÍAZ, Josmar. *Música y sociedad en la Gaceta de Caracas*. Caracas, Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2015. [En línea] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10872/10296> [Consultado: 04-11-2021].

DÍAZ QUINTANA, Josmar. *Música y sociedad en la Gaceta de Caracas*. Trabajo de grado. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2015, p. 67. [En línea] Disponible en: <http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/10296/2/Completo.pdf> [Consultado: 29-07-2022].

DRESS, Helen. *Quartet: A Profile of the Guarneri Quartet*. New York, Lippincott & Crowell Publishers, 1980.

EAFIT, Repositorio Institucional. *Roberto Pineda Duque*. Universidad Eafit. Medellín. [En línea] Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/14774> [Consultado: 02-11-2021].

DUQUE, Ellie Anne. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos de sentimiento popular*. Bogotá, Editorial Hierbabuena, 1980.

DUQUE, Ellie Anne. “La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX”. [En línea] *Revista de la Universidad Nacional*, N° 3, Instituto de Investigaciones Estéticas. Bogotá, 1996, pp. 75-92. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46482/47975> [Consultado: 29-10-2022]

DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del Siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá, Edición Fundación de Música, 1998.

DUQUE, Ellie Anne. “El estudio de la música: Instituciones musicales”. En BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá, Fundación de Música, 2000, pp. 125-148.

DUQUE, Ellian Anne y Jaime CORTÉS. *Catálogo-colección partituras. Archivo musical Casa Museo Quevedo*. (I. d. Artes, Ed.). Zipaquirá, Universidad Nacional de Colombia, 2007.

DUQUE, Ellie Anne. *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

ESCOBAR, Luis Antonio. *La música en Cartagena de Indias*. [En línea] Bogotá, Intergráficas LTDA, 1983. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/lacontra.htm> [Consultado: 03-10-2022].

FEFERBAUM, David. “125 años del Colón ¿Al rescate de su historia?” [En línea], *Revista Tempo*. Bogotá, 14 de diciembre de 2017. Disponible en: <http://revistatempo.co/vacios/125-anos-del-colon/> [Consultado: 05-10-2022].

FRIEDMANN, Susana. "Jesús Bermúdez Silva. Músico", *Escala. IIE*, N° 8. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, 1986, pp. 01-14.

FRIEDMANN, Susana. *Blas Emilio Atehortúa. Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*. Premio de vida y obra. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011.

GALINDO, Humberto. *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*. Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009.

GARCÍA LEDESMA, Francisco Javier. *Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: Evolución del estilo y del tratamiento formal*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

GARCÍA, Mónica. "La Sociedad de Cuartetos de Madrid 1863-1894", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 149-193.

GARÍ BARCELÓ, Bernat. "Hacer Cuba con la música: la construcción de una identidad nacional cubana a través de la ensayística musical carpenteriana". [En línea]. *Cuadernos de Filología Hispánica DICENDA*, Vol. 32, Número Especial, 2014, pp. 205-215. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44635 [Consultado: 28-09-2022].

GIL ARAQUE, Fernando. *La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*. Tesis de Doctorado en Historia. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

GINZBURG, Carlo. "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella". [En línea] (Traducción: Judit Tolentino), *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna* N° 12. Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, pp. 13-42. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23233>. [Consultado: 05-11-2021].

GONZÁLEZ BUSTAMANTE, Marina. *La obra pianística de Luis Carlos Figueroa. Una perspectiva pedagógica para su aplicación en el repertorio didáctico*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Departamento de Expresión Musical y Corporal, 2018.

GONZÁLEZ, Daniela A. "La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)". En *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, 2013, pp. 135-157.

GONZÁLEZ, Jorge A. “La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. México, Universidad de Colima, 1994, pp. 09-25.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana” [En línea]. *Revista Musical Chilena*, Año XL, N° 169, 1986, pp. 59-84.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. Santiago de Chile, IberoMúsicas, 2017.

GOUBERT, Beatriz. “El estado del arte del área de la música en Bogotá DC”, *Maguaré. Universidad Nacional de Colombia*, N° 3, Bogotá, 2009, pp. 547-550.

GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Traducción Andrea Giráldez. Madrid, Ediciones Akal, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *The String Quartet: A History*. New York, Thames, and Hudson Inc. 1983.

GUTIÉRREZ, Jesús Eloy. *Para conocer a Teresa Carreño*. Caracas, Fundación Teresa Carreño, 2016.

GUTIÉRREZ, Jesús Eloy. *Teresa Carreño: Cartas y documentos: Compilación documental (1863-1917)*. Caracas, La Campana Sumergida Editorial, 2018.

HERNÁNDEZ POLO, Beatriz. *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2017.

HUDEDE, Hermann. “Teresa Carreño: cien años más tarde”. *Musicaenclave: Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Vol. 12 N° 2, 2018, pp. 01-27.

HURTADO, Leopoldo. “Apuntes sobre historiografía musical”. [En línea]. *Revista Musical Chilena* Vol. 7, N° 14. Universidad de Chile. Facultad de Artes, Departamento de Música, 1951, pp. 02-36. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12106/12463> [Consultado: 05-11-2021].

HURTADO, Mayerly. “Cadenas familiares canónicas en la práctica interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia, Arcos y Tricolor”, *Sonocordia. Revista*

de Artes Sonoras y Producción Musical. Vol. 3, N° 6. Guayaquil, Universidad de las Artes, noviembre, 2022, pp. 65-79.

JARAMILLO, José Manuel. *Historia institucional de la orquesta filarmónica de Bogotá, 1967-2004*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Secretaría General. Archivo de Bogotá, 2006.

JONES, David Wyn. "The Origins of the Quartet". En: R. STOWELL (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp 175-184.

KNIGHT, David B. "Geographies of the Orchestra". *Geography & Music*. Vol. 65 N° 1/2, 2006, pp. 33-53.

KOLT, Robert Paul. "Nationalism in Western Art Music: A Reassessment". *National Identities*. Ouachita Baptist University, 2015, pp. 63-71.

KUSS, Malena. "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". [En línea]. *Cuadernos de Música Iberoamericana. En torno al nacionalismo musical hispano*. N° 6. Madrid, 1998, pp. 133-149.

LAMPREA, Ruth. "Cita con la novela", *Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz*. Bogotá, Clara Inés Ospina Calderón, Series Cultura y Sociedad. Emisora HJCK, 2001.

LEZA, José Máximo. *Historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XVIII*. Vol. 4. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014.

MACALUPÚ-CUMPÉN, Pablo. *La Sociedad Filarmónica de Lima a fondo*. [En línea]. Shorthand, 2015. Disponible en: <https://social.shorthand.com/PabloMC/jyWoroR3cf/la-sociedad-filarmonica-de-lima-a-fondo> [Consultado: 05-11-2021].

MANSILLA, Silvina Luz. "Mujeres, nacionalismo musical y educación: bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique" [En línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XIX N° 19, 2005, pp. 51-78. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1086> [Consultado: 04-10-2022].

MANSILLA, Silvina Luz. "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino: los escritos publicados en la revista *Tárrega*". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N°7. Universidad Nacional del Cuyo, 2010, pp. 67-74.

MANSILLA, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino: Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.

MANSILLA, Silvina Luz. “La Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires. Su labor inicial y primera recepción crítica en el Centenario de la Revolución de Mayo”, *Revista Argentina de Musicología* N° 12-13. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2012, pp. 291-314.

MANZINO, Leonardo. *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo, el autor, 2004.

MARÍN, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. España, Alianza Editorial, 2009.

MARTÍNEZ GARNICA, Armando (comp.). “La música de la época de la independencia” [En línea]. *Revista de Santander* Edición N°4. Bucaramanga, Universidad industrial de Santander, 2009, pp. 132-137. Disponible en: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/musicaIndependencia.pdf> [Consultado: 20-04-2021].

MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *La música de cámara*. España, Acento Editorial, 1998.

MARTÍNEZ ULLOA, Jorge y Tiziana PALMIERO, “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”, ponencia leída en el *Congreso Iberoamericano de Musicología*, organizado por la Fundación “Vicente Emilio Sojo”. Realizado en Caracas entre el 14 y el 18 de septiembre de 1998, p. 8. Disponible en: <https://uchile.academia.edu/JorgeMartinezUlloa> [Consultado: 28-10-2022].

MAYER SERRA, Otto. *El estado presente de la música en México*. Washington, D.C., Organización de los Estados Americanos, División de Música, 1946.

MAXEY, Bryce. “Un estudio de La música en Cuba de Alejo Carpentier”. [En línea]. V *Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2012. Disponible en: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0246%20MAXEY,%20BRYCE.pdf> [Consultado: 28-10-2022].

MEJÍA, Luis David. *A Catalog of Chamber Music Works for Cello in Trio, Quartet, and Quintet Formats from Colombian Composers who Lived During the Late Nineteenth, Twentieth and Twenty-first Centuries*. Dissertation Doctoral of Musical Arts, The University of Arizona, 2019.

MELO, Jorge Orlando. “Gaitán: el impacto y el síndrome del 9 de abril”. [En línea]. *Credencial Histórica* N° 96, Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-96/gaitan-el-impacto-y-el-sindrome-del-9-de-abril> [Consultado: 28-10-2022].

MERINO MONTERO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 60 N° 206, Julio-diciembre, Santiago de Chile, 2006, pp. 05-27.

MESA, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2013.

MESA, Luis Gabriel. “Orquesta, sinfonía y filarmonía: musicalizando la expresión humana”. *Revista Tempo*, N° 1, Bogotá, Impresión Diario La República, octubre-diciembre, 2013, pp. 18-22.

MESA, Luis Gabriel. *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. San Juan de Pasto, Colección Sol de los Pastos, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2014.

MESA, Luis Gabriel. “Del *Cafetero*, de Maruja Hinestrosa, al *Hombre macho*, de Adán Guevara: género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 13 N° 2, julio-diciembre. Bogotá, 2018, pp. 123-145.

MESA, Luis Gabriel. “Antibolivarianismo y ecuatorianidad: dos factores determinantes en la historia de la música de Nariño”. [En línea]. *Revista F-ilia. Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes*. Revista N° 2, octubre-marzo. Guayaquil, 2020, pp.115-134. Disponible en: <http://ilia.uartes.edu.ec/ilia/publicaciones/f-ilia-2/todos-los-numeros/> [Consultado: 28-10-2022].

MILLÁN, Carmen y Alejandra QUINTANA. *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá, Editorial Javeriana, 2012.

MIRANDA, Ricardo y Aurelio TELLO. *La música en Latinoamérica*. (Vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Mercedes de Vega Armijo, coord.). México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

MONTAÑA RODRÍGUEZ, Julián. *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en Re menor de Luís Carlos Figueroa*. Serie Investigación y Creación Artística. Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018.

MONTERO MERINO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”. [En línea]. *Revista Musical Chilena*, Vol. 60 N° 206, julio-diciembre. Santiago de Chile, 2006, pp. 05-27. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000200001 [Consultado: 02-11-2021].

MONTERROZA MORELO, Julio. “Historiografía sobre la Guerra de los Mil días”, *Artificios. Revista Colombiana de Estudiantes de Historia*, N° 4. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, sede mayo de 2016, pp. 62-72.

MONTOYA, Pablo. “Pequeña Suite, Adolfo Mejía”. [En línea]. *Revista Semana. Especial N° 100* Bogotá, 2014. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-pequena-suite-adolfo-mejia/35029>
[Consultado: 01-11-2021]

MOSS, William. “La historia oral ¿Qué es y de dónde proviene?”. En SCHWARZSTEIN, Dora (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991, pp. 21-35.

MURIEL, Inés. “Compositores Latinoamericanos”. *Series de Autor Emisora HJCK*, N° 14. Bogotá, Radiodifusora Nacional. 1995.

MUSRI, Fátima Graciela. *Músicos inmigrantes de la familia Colecchia en la actividad musical de San Juan 1880-1910*. San Juan, EFFHA, 2004.

MUSRI, Fátima Graciela. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 14. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 51-72.

NIÑO, Vicente. “Conferencia Guillermo Quevedo Zorzona”. [En línea] *Señal Memoria* Radiodifusora Nacional, 1986. Disponible en: https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=122074&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20guillermo%20quevedo#html5media [Consultado: 01-10-2022].

NUNES, José Gabriel. *El aprendizaje musical a través de la experiencia de la práctica orquestal*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, programa de doctorado: Investigación del aprendizaje y la enseñanza de la música, 2015.

OCHOA, Ana María. “Tradición, género y nación en el bambuco”. *A Contratiempo*, N° 9, 1997, pp. 35-44.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, Editorial Ariel, 1973.

OSPINA ROMERO, Sergio. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. *ACHSC*, vol. 40, N° 1, enero-junio 2013, pp. 299-336.

PAIVA, Vanina. “Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos”. *Música e Investigación* N° 28. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2020, pp. 49-80.

PARKER, Mara. *String Quartets. A Research and Information Guide*. 2a. ed, Londres y Nueva York, Routledge, 2011.

PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Historia Extensa de Colombia. Tomo N° 6. Vol. XX. Bogotá, Ediciones Lerner, 1966.

PARRA LOZANO, Fernando. *Contextualización de la Pequeña Suite, de Adolfo Mejía*. Tesis de Maestría en Dirección Sinfónica. Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2015.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*, 3ª edición. Bogotá, Editorial ABC, 1963.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

PÉREZ, Luisa Fernanda. *Sociedad Amigos del Arte de Medellín (1936-1962)*. Tesis de Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica, Medellín, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Artes, 2013.

PERILLA José. “¿Quién estuvo en el origen de la Radiodifusora Nacional de Colombia?” [En línea]. *Señal Memoria*. Radiodifusora Nacional de Colombia. 23 de febrero. Bogotá, 2016. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/quien-estuvo-en-el-origen-de-la-radiodifusora-nacional-de-colombia> [Consultado: 29-10-2022].

PLESCH, Melanie. “Teoría, musicología y Antón Pirulero. Rondó en varias secciones”. *Revista Argentina de Musicología* N° 15-16. Buenos Aires, 2014-2015, pp. 199-220.

QUEVEDO URREA, Jaime H. “Centro de Documentación Musical 40 años”. *Revista A contratiempo*. N° 29, Bogotá, septiembre 15, 2016.

QUINTANA, Hugo J. “La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada” En ESPINOSA, Christian Spencer y Albert RECASENS (comp.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e*

hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. III Congreso Iberoamericano de la Cultura. Medellín, 2010, pp. 91-100.

QUINTERO, María Isabel. “Música en cuarentena: la apuesta de las orquestas sinfónicas de Colombia”. [En línea]. *Radio Nacional de Colombia*. Julio de 2020. Disponible en: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/agenda/programacion-musica-clasica> [Consultado: 02-11-2021].

RIVAS, Luz Dalila y Natalia CASTELLANOS (eds.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2021.

RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. *José Lino Gallardo*. Real Academia de la Historia. [En línea] Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/62939/jose-lino-gallardo> [Consultado: 02-11-2021].

RODRÍGUEZ, Luis Carlos. *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Bello, Antioquia, el autor, 2010.

RODRÍGUEZ, Luis Carlos. “Entrevista al maestro Luis Carlos Figueroa”, *Artes. La Revista*, N° 11, Vol. 6. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, enero-junio 2006, p. 58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2089319.pdf> [Consultado: 23-06-2022].

RODRÍGUEZ, Luis Alfonso. Radio Nacional, 80 años registrando la historia de Colombia 13 audios de 13 hechos que pasaron por la Radiodifusora Nacional de Colombia. [En línea]. *Señal Memoria*. Radiodifusora Nacional de Colombia. 01 de febrero, 2020. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/radio-nacional-80-anos-registrando-la-historia-de-colombia-0> [Consultado: 02-11-2021].

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. ‘*Sinfonía del terruño*’, de Guillermo Uribe Holguín: *La obra y sus contextos en Colombia*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Yamira. *Pedro Biava Ramponi. Vida, recopilación y transcripción de su obra (1901-1972)*. Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2017.

ROIG, Elisabeth (coord.). *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2005.

ROLDÁN SÁNCHEZ, José David. *Luis Carlos Figueroa (1923): Parcours d'un compositeur et d'un pianiste colombien*. Tesis de Maestría. L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2016.

ROMANO, Ana María. “Tres momentos en la creación musical colombiana: Julio Quevedo Arvelo, Fabio González Zuleta y Luis Torres Zuleta”. [En línea]. *Revista A Contratiempo* N° 13. Mayo de 2009 Disponible en: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/partituras/tres-momentos-en-la-creacin-musical-colombiana-julio-quevedo-arvelo-fabio-gonzalez-zuleta-y-luis-torr.html#fragment-3> [Consultado: 02-10-2022].

ROZENTAL, Ricardo (dir.). *Orquesta Filarmónica de Colombia. 50 años tocando para ti, 1967-2017*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2018.

SALAMANCA URIBE, Juana. *Música para la independencia*. Biblioteca del Banco de la República de Bogotá. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-250/musica-para-la-independencia> [Consultado: 28-10-2022].

SALGADO, Susana. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. 2da. ed. Montevideo, Monteverde y Cia. SA, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quarteto de cordas de Villa-Lobos. Forma e função*. Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 2018.

SÁNCHEZ Rodríguez, Félix, Mirtha NUMA RODRÍGUEZ y Aníbal SÁNCHEZ NUMA. “Hacia la formación de públicos culturales desde una estrategia pedagógica”, *Revista Multi Ciencias*, Vol.16 N° 2, abril-junio. Venezuela, Universidad de Zulia, 2016, pp. 202-210.

SÁNCHEZ SUÁREZ, Sergio Andrés. *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*. Medellín, Tesis de Maestría en Música, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, 2013. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2892> [Consultado: 28-10-2022].

SANS, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación musical”. *Música e Investigación* N° 23, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015, pp. 17-42.

SANTAMARÍA, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad* Vol. 13 N° 26, enero-junio. Bogotá, Universidad Javeriana, 2009, pp. 87-103.

SARMIENTO, Pedro. “Mujeres en la historia de la música en Colombia”. Bogotá, *Club de Música Biblioteca Luis Ángel Arango*, 2019.

SERIE COMPOSITORES COLOMBIANOS, *Fabio González Zuleta N° 5*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Archivo fonográfico-sala de conciertos. Bogotá, Departamento editorial del Banco de la República, 1988.

SERIE COMPOSITORES COLOMBIANOS, *Roberto Pineda Duque N°4*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Archivo fonográfico-sala de conciertos. Bogotá, Departamento editorial del Banco de la República, 1988.

SIERRA, Cibrán. *El Cuarteto de Cuerda, laboratorio para una sociedad ilustrada*. España, Alianza Editorial, 2014.

STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

TELLO, Aurelio. “El cuarteto de cuerdas en México”, *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, N° 93, México, enero-marzo 2005, pp. 70-93.

TORRES, Rondy. “*Que suene sabroso*, en tiempos de lo sublime. La música en un mundo de prohibiciones y un universo de posibilidades en el siglo XIX colombiano”. [En línea]. *Coloquio de investigación musical: Historias y prácticas musicales en Colombia*. Bogotá, Universidad de los Andes. Octubre, 2020. Disponible en: <https://musica.uniandes.edu.co/calendario/coloquio-internacional-de-investigacion-musical-historias-y-practicas-musicales-en-colombia/resumenes-de-ponencias/#1602088193936-16b1c8a1-bff6> [Consultado: 01-10-2021].

TORRES, Rondy y ALZATE, Carolina. *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX. Ester, libreto de Manuel Briceño y Rafael Pombo*. Bogotá, Ediciones UniAndes, 2014.

UNIMEDIOS, UNRadio. *Presencia Centenaria, Roberto Pineda Duque*. [En línea]. Universidad Nacional de Colombia. 14 de junio. Bogotá, 2017. Disponible en: <http://radio.unal.edu.co/detalle/roberto-pineda-duque> [Consultado: 28-10-2022].

URIBE HOLGUÍN, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá, Librería Voluntad S.A., 1941.

VARGAS, María Belén. “La sociedad de cuartetos clásicos de Eduardo Guervós del Castillo, pionera en la difusión de la música clásico-romántica en Granada”. [En línea]. *Música oral del sur* N° 13. España, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2016, pp. 127-154. Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/230> [Consultado: 28-10-2022]

VELASCO DE BORRERO, Gloria. *Velasco Llanos, Santiago*. Luis Ángel Arango [En línea] Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/velasco-santiago> [Consultado: 29-10-2022].

VILLA HERNÁNDEZ, Polidoro. “Cesar Augusto Zambrano. La música como opción de vida”. [En línea]. *Repositorio Universidad de Ibagué*, pp.83-107. Disponible en: <https://repositorio.unibague.edu.co/handle/20.500.12313/135> [Consultado: 28-10-2022].

WEBER, José Ignacio. *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, 2016.

YÉPEZ, Benjamín. “Los hilos de la ilusión. Ensayo sobre la utopía del nacionalismo y la identidad musical en Colombia”. [En línea]. *Cuadernos De Música Iberoamericana*. Vol. 6. 1998, pp. 151-158. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61246> [Consultado: 28-10-2022].

YÉPEZ, Benjamín. “Figuroa Sierra, Luis Carlos”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol. 5. Madrid: SGAE, 1999, pp. 135-136.

YÉPEZ, Benjamín y RODRÍGUEZ, Luis Carlos. “2. Velasco Llanos, Santiago”. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *DMEH*. Vol.10. Madrid: SGAE, 2002, pp. 791-793.

ZULATEGUI, Luis Miguel y VEGA, Rafael. *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2013.

Entrevistas

Hurtado, Mayerly. Entrevista a Ruth Lamprea. Bogotá, 07 de octubre de 2019.

Hurtado, Mayerly. Entrevista a Cuarteto Marcatto. Bogotá, 11 de octubre de 2019.

Hurtado, Mayerly. Entrevista a Jorge Humberto Pinzón. Bogotá, 16 de diciembre de 2019.

Hurtado, Mayerly. Entrevista Carlos Eduardo Escalante. Bogotá, 15 de enero de 2020.

Hurtado, Mayerly. Entrevista a Ricardo Hernández. Bogotá, 6 de Abril de 2020.

Hurtado, Mayerly. Entrevista a Sandra Liliana Arango. Bogotá, 21 de octubre, de 2021.

APÉNDICE
SEIS TABLAS CON SISTEMATIZACIÓN DE LAS FUENTES CONSULTADAS

1.- Cronología presentada por la autora en la que se recopilan por medio de las fuentes citadas en el presente trabajo, las sociedades y academias establecidas en Hispanoamérica durante el siglo XIX, mencionadas en el capítulo 1.

AÑO	PAÍS	SOCIEDAD
1819	VEN	S.F. Caracas
1824	MEX	S.F. Mexicana
1825	MEX	Academia Filarmónica
1826	CHL	S. F. en Santiago
1827	URY	S.Fi. en Montevideo
1831	VEN	S.La Campiña
1832	CUB	Filarmonía de María Cristina e Isabel
1833	CRI	S. Euterpe en Cartago
1835	PER	S.F. Perú
1838	ECU	S.Musical
1839	MEX	Gran Nueva S. F.
1840	VEN	S.F. de Mérida
1844	CUB	S.F. de Santiago de Cuba
1845	CHL	S.F. Valparaiso
1846	COL	S.F. de Conciertos
1847	ECU	S. F. Santa Cecilia
1848	COL	S. Lírica
1849	ECU	S.Filantropía de Guayas
1852	ARG	S.F. de Buenos Aires 1852
1856	MEX	S.Sta. Cecilia Guanajuato
1857	MEX	S.Sta. Cecilia Guadalajara
1858	MEX	S.Sta. Cecilia Oaxaca
1858	COL	La Unión Musical
1866	MEX	S.F. Mexicana
1867	PER	S.F. de Lima
1867	ECU	S.F. de Otavaro
1867	ECU	S.Profesores de Música
1868	COL	S.F. Sta. Cecilia
1871	CHL	Club Musical de Santiago
1871	CHL	S. Musical de Santiago
1871	MEX	S.F. Ángela Peralta de Puebla
1873	URY	S. Musical la Lira
1873	CRI	S.F. de Cartago
1874	MEX	S.F. El progreso en Veracruz, Cordoba y Orizaba
1875	VEN	Academia de Música de Caracas
1875	PAN	S.F. de Panamá
1876	PER	S. Alemana Veterland y Teutona
1877	ARG	S.Orquestal Bonaerense
1878	PER	Club Alemán Musical
1878	CHL	S. Música Clásica
1880	CUB	S. de Conciertos
1881	PRY	S.F la Lira
1882	COL	Academia Nacional
1884	BOL	S. Haydn
1886	VEN	Unión Filarmónica
1886	BOL	S. F. de Sucre
1888	MEX	S.Conciertos del Conservatorio
1892	VEN	S.F.de Venezuela
1892	MEX	S.Anónima de Conciertos
1892	ECU	S. F. de Santa Cecilia
1893	ARG	El Ateneo
1897	URY	S.Beethoven
1900	VEN	S.F. Guatire
1921	VEN	Capilla Fraternidad
1936	VEN	S.F. de Maracaibo

2.- Información completa correspondiente a tablas y gráficos del capítulo 4, realizadas por medio del análisis de los datos recopilados del Centro Cultural Biblioteca “Julio Mario Santo Domingo”.

CONCIERTO DE CUARTETOS PROGRAMADOS POR EL CENTRO CULTURAL JULIO MARIO SANTODOMINGO 2015-2017								
	AÑO	FECHA	CUARTETO	ORIGEN C.	OBRA	COMPOSITOR	ORIGEN comp.	SALA
1	2015	4/1/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K458 N°17 SibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	4/1/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
2	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Aria y Samba	H.Villa Lobos	LATAM	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Nocturno	A. Borodin	Europa	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Danza española	Miroslav Skoryk	Europa	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Waltz N°2 Adagio y Allegreto para cuarteto y piano	D.Shostakovich	Europa	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/2/15	Szymanowski	Polonia	Libertango	Piazzola	LATAM	Centro Comunitario Servitá
3	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario La Victoria
	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K458 N°17 SibM	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario La Victoria
4	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Villa Mayor
	2015	4/2/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K458 N°17 SibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Villa Mayor
5	2015	4/2/15	Auryn	Alemania	Cuarteto K387 N°14 SolM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Colón
	2015	4/2/15	Auryn	Alemania	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Colón
	2015	4/2/15	Auryn	Alemania	Cuarteto K589 N°22 SibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Colón
6	2015	4/2/15	Manolov	Colombia	Cuarteto K590 N°23 FaM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
	2015	4/2/15	Manolov	Colombia	Quinteto K593 N°5 ReM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
7	2015	4/3/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto con oboe K370 N°23 FaM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Colón
	2015	4/3/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K465 N°19 SibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro Colón
8	2015	4/3/15	Manolov	Colombia	Concierto didáctico	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario La Victoria
9	2015	4/3/15	Szymanowski	Polonia	Cuarteto K421/417b N°19 Rem	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Fabio Lozano
	2015	4/3/15	Szymanowski	Polonia	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Fabio Lozano
10	2015	4/3/15	Manolov	Colombia	Serenata para cuerdas N°13 Sol M K525	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
	2015	4/3/15	Manolov	Colombia	Quinteto concierto para piano K415/387b N°13 DoM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
	2015	4/3/15	Manolov	Colombia	Cuarteto K589 N°22 SibM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
11	2015	4/3/15	Jerusalem	Israel	Cuarteto K387 N°14 SolM	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	4/3/15	Jerusalem	Israel	Quinteto K406 N°2 Dom	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
12	2015	4/4/15	Manolov	Colombia	Mozart despierta en Bogotá	W.A.Mozart	Europa	Sala general JMS
13	2015	4/4/15	Simón Bolívar	Venezuela	Cuarteto K458 N°17 SibM	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario Servitá
	2015	4/4/15	Simón Bolívar	Venezuela	Quinteto K614 N°6 MibM	W.A.Mozart	Europa	Centro Comunitario Servitá
14	2015	4/4/15	Manolov	Colombia	Cuarteto con flauta K298 N°17 LaM	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	4/4/15	Manolov	Colombia	Cuarteto K575 N°21 ReM	W.A.Mozart	Europa	Teatro estudio.JMS
15	2015	4/4/15	Jerusalem	Israel	Cuarteto K589 N°22 SibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro mayor JMS
	2015	4/4/15	Jerusalem	Israel	Cuarteto con piano K478 N°1 Solm	W.A.Mozart	Europa	Teatro mayor JMS
16	2015	4/4/15	Szymanowski	Polonia	Cuarteto con flauta K285 N°17 ReM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
	2015	4/4/15	Szymanowski	Polonia	Cuarteto K465 N°19 DoM	W.A.Mozart	Europa	Auditorio Huitaca
17	2015	4/4/15	Auryn	Alemania	Cuarteto K428 N°16 MibM	W.A.Mozart	Europa	Teatro mayor JMS
	2015	4/4/15	Auryn	Alemania	Quinteto K515 N°4 DoM	W.A.Mozart	Europa	Teatro mayor JMS
18	2015	5/15/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°8	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
	2015	5/15/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°9	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
	2015	5/15/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°17	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
	2015	5/21/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°2	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
	2015	5/21/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°7	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
	2015	5/21/15	Latinoamericano	México	Cuarteto N°10	H.Villa Lobos	LATAM	Teatro mayor JMS
19	2015	6/16/15	Cavalari	Reino Unido	Cuarteto N°57 Op.74 DoM N°1	J.Haydn	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	6/16/15	Cavalari	Reino Unido	Cuarteto N°2 Intimate letters	Leos Janáček	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	6/16/15	Cavalari	Reino Unido	Cuarteto Op.51 N°2 Lam	J. Brahms	Europa	Teatro estudio.JMS
20	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Cuarteto de cuerdas	Rodolfo Acosta	Colombia	Teatro estudio.JMS
	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Quinteto con clarinete	B.E. Atehortua	Colombia	Teatro estudio.JMS
	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Cuarteto de cuerdas	Francisco Zumaqué	Colombia	Teatro estudio.JMS
	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Quinteto con saxofón	Antonio Arnedo	Colombia	Teatro estudio.JMS
	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Cuarteto de cuerdas	Victoriano Valencia	Colombia	Teatro estudio.JMS
	2015	7/30/15	Q-arte	Colombia	Quesada trajo los caballos, federman las gallinas y Belalcázar los cerdos.Para cuarteto eléctrico.	Damian Ponce	Colombia	Teatro estudio.JMS

21	2015	8/18/15	Carducci	Reino Unido	Cuarteto Op.49 N°1 DoM	D.Shostakovich	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	8/18/15	Carducci	Reino Unido	Cuarteto Op.73 N°3 FaM	D.Shostakovich	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	8/18/15	Carducci	Reino Unido	Cuarteto Op.110 N°8 Dom	D.Shostakovich	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	8/18/15	Carducci	Reino Unido	Cuarteto Op.122 N°11 Fam	D.Shostakovich	Europa	Teatro estudio.JMS
22	2015	10/5/15	Attacca	Estados Unidos	Cuarteto Op.74 DoM N°1	J.Haydn	Europa	Teatro estudio.JMS
	2015	10/5/15	Attacca	Estados Unidos	Alleged dances	J.Adams	Norte América	Teatro estudio.JMS
	2015	10/5/15	Attacca	Estados Unidos	Cuarteto N°14 Op.131 Dom	L.V. Beethoven	Europa	Teatro estudio.JMS
23	2016	9/15/16	Zemlinsky	Republica Checa	Cuarteto N°1	Leos Janáček	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	9/15/16	Zemlinsky	Republica Checa	Cuarteto No. 3, Op. 19	A. von Zemlinsky	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	9/15/16	Zemlinsky	Republica Checa	Cuarteto Op.96 FaM Americano	A. Dvorak	Europa	Teatro estudio.JMS
24	2016	11/2/16	Quiroga	España	Cuarteto N°1 Op.18 N°1	L.V. Beethoven	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	11/2/16	Quiroga	España	Cuarteto de cuerdas Officium	György Kurtág	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	11/2/16	Quiroga	España	Breve in memoriam Andreae Op.28	E. Szervánszky	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	11/2/16	Quiroga	España	Cuarteto Op.51 N°1 Dom	J. Brahms	Europa	Teatro estudio.JMS
25	2016	11/23/16	Penderecki	Canadá	Cuarteto Op.20 ReM N°4	J.Haydn	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	11/23/16	Penderecki	Canadá	Cuarteto Op.41 LaM N°3	R.Schumann	Europa	Teatro estudio.JMS
	2016	11/23/16	Penderecki	Canadá	New work 2016	K.Marie Murphy	Norte América	Teatro estudio.JMS
26	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Satellites: III. Dimensions	Garth Knox	Europa	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	My Desert, My Rose	Aleksandra Vrebalov	Europa	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Dadra in Raga Bhairavi	N. Rajam (arr. Reena Esmail)	Asia	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Excerpt from Sivuntitinni	Tanya Tagaq (arr. Jacob Garchik)	Norte América	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Another Living Soul	Nicole Lizée	Norte América	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Darmstadt Kindergarten	Mark Applebaum	Norte América	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Baba O'Riley	Pete Townshend (arr. Jacob Garchik)	Europa	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Music for Four Resonators (Estreno mundial)	Alba Fernanda Triana	Colombia	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Pareeshān (Abstracto)	Sahba Aminikia	Asia	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	At the Purchaser's Option with variations	Rhiannon Giddens (arr. Jacob Garchik)	Norte América	Teatro mayor JMS
	2017	4/4/17	Kronos	Estados Unidos	Triple Quartet	Steve Reich	Norte América	Teatro mayor JMS
27	2017	4/13/17	Manolov	Colombia	Fragmentos compositores Rusos	S. Rachmaninov	Europa	Teatro estudio.JMS
28	2017	4/13/17	Borodín	Rusia	Álbum para niños Op. 39 arr. Rostislav Ruboinsky	P.I.Tchaikovsky	Europa	Teatro estudio.JMS
	2017	4/13/17	Borodín	Rusia	Cuarteto N° 2 ReM	A.Borodín	Europa	Teatro estudio.JMS
29	2017	4/15/17	Q-arte	Colombia	Cuarteto n° 4 Op. 11	S.Taneyev	Europa	Teatro estudio.JMS
30	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania	Cuarteto Op.30 N°3	P.I.Tchaikovsky	Europa	Biblioteca Virgilio Barco
	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania	Cuarteto N°3	D.Shostakovich	Europa	Biblioteca Virgilio Barco
	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania	Cuarteto N°2 Nocturno	A.Borodín	Europa	Biblioteca Virgilio Barco
31	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania	Cuarteto SolM	R. Korsakov	Europa	Teatro estudio.JMS
	2017	4/15/17	Oistrakh	Alemania	Cuarteto n° 3 Op. 30	P.I.Tchaikovsky	Europa	Teatro estudio.JMS

3.- Cronología de los programas de mano revisados por la autora del Cuarteto Bogotá.

AGRUPACIÓN	CONCIERTOS	INTEGRANTES	LUGAR	
Cuarteto Bogotá	08.10.1936	Violines: 1° Herbert Froehlich 2° Efraím Suárez Viola: Gerhard Roth Stein Cello: Fritz Wallenberg	Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	11.11.1936		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	02.09.1936		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	08.10.1936		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	12.03.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	Año 1937		3 conciertos con la Sociedad de Amigos de Medellín	
	28.04.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	25.05.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	08.07.1937		Auditorio de Bellas Artes, Medellín	
	02.09.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	22.09.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	20.10.1937		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	02.03.1938		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	01.04.1938		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	04.05.1938		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	01.06.1938		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	03.05.1939		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	28.11.1939		Foyer del Teatro Colón Bogotá	
	25.11.1954		Violines: 1° Hubert Aumere 2° Jaime Guillen Viola: Ernesto Diaz Cello:Luis Matzenauer	Galerías Centrales de Arte
	17.05.1955			Teatro Colón Bogotá
	05.11.1959			Bellas Artes, Festival de la Cultura Medellín
	04.03.1963			Sociedad de amigos del arte del Magdalena Teatro Santa Marta, Santa Marta
	09.08.1967		"Violines: 1°Gustavo Kolbe 2° Ruth Lamprea de Baracaldo Viola: Gabriel Hernandez Cello: Bonnie Mangold"	Sala de Conciertos BLAA
11.10.1967	BLAA 8va Jornada de música de cámara			
15.05.1968	Violines: 1°Gustavo Kolbe 2° Alfredo Hernandez Viola: Gabriel Hernandez Cello: Bonnie Mangold	Sala de Conciertos BLAA		
28.08.1968		Sala de Conciertos BLAA		
Nuevo Cuarteto Bogotá	1999	Violines: 1°Mario Diaz 2°Julian Gil Viola: Ernesto Diaz Cello: Ernesto Diaz Mendoza	Entrevista Ruth Lamprea	

4.- Cronología de los programas de mano revisados por la autora del Cuarteto Arcos

AGRUPACIÓN	CONCIERTOS	INTEGRANTES	LUGAR
Cuarteto de Colombia	14.11.1972	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Mauricio Crisanchio	Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto Colombiano	28.03.1973	Viola:Ernesto Diaz Cello:David Aks	Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto Arcos Primera época (1975-1999)	22.04.1976	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Mario Díaz Mendoza Viola:Ernesto Diaz Cello: Ernesto Díaz	Salón XX, Unicentro, Bogotá
	23.07.1976		Auditorio Asamblea Departamental, Neiva
	26.10.1976		Teatro Colón Bogotá
	28.10.1976		Auditorio Ambrosio Oropeza, Barquisimeto, Venezuela
	26.10.1976	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Mario Díaz Viola:Ernesto Diaz Cello: Luis Guillermo Cano	Teatro Colón Bogotá
	09.11.1976		Salón Cultural Banco de la República, Villavicencio
	16.11.1976		Teatro Colón Bogotá
	14.12.1976		Teatro Colón Bogotá
	28.03.1977		Sala Victor Mallarino, Teatro Colón Bogotá
	19.04.1977		Centro Colombo Americano
	16.05.1977		Sala Victor Mallarino, Teatro Colón Bogotá
	20.05.1977		Sala de conciertos de San Ignacio, Tunja
	27.06.1977		Teatro Colón Bogotá
	20.07.1977		Embajada de Colombia en Roma
	13.10.1977		Templo del Sagrado Corazón de Jesús
	18.10.1977		Auditorio ICFES Bogotá
	16.02.1978		Teatro Arte de la Música, Bogotá
	20.06.1978		Auditorio Skandia, Bogotá
	27.06.1978	Sala Tairona, Centro Colombo Americano, Bogotá	
	30.08.1978	BLAA	
18.08.1981	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Mario Díaz Mendoza Viola:Ernesto Diaz Cello: Ernesto Díaz	Salón XX, Unicentro, Bogotá (Repertorio)	
30.08.1981		Auditorio León de Greiff, Universidad Nal Colombia	
17.10.1982		Sala de Conciertos BLAA	
Cuarteto Arcos Segunda época (2006-2020) Material compartido por Ruth Lamprea	03.03.2007	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Juan Gabriel Forero Viola: Juan Pablo Díaz Cello: Juan miguel Maldonado	Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	13.02.2008	Viola: Javier Alarcón	Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional
	19.04.2008	Viola: Ollalín Olarte	Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	24.06.2008		Fraternidad Rosa Cruz de Colombia
	08.11.2009	Violín 2° José Miguel Duarte	Casa compositora Amparo Ángel
	19.06.2010	Violín 2° Esperanza Piñeros Viola: Ruth Elena Baracaldo	No registra
	26.02.2011	Violín 2° Ana Patricia Gómez	Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	05.11.2011		Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	14.12.2011		NA
	21.06.2012	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Daniel Cifuentes Viola: Juan Pablo Díaz Cello: Juan miguel Maldonado	Auditorio Fabio Lozano, U. Jorge Tadeo Lozano, Bogotá
	25.08.2012		Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	29.08.2012		NA
	19.10.2013		Sala Ernesto Díaz Alméciga OSJC
	24.08.2014	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° David Leonardo Angarita Viola: Ruth Elena Baracaldo Cello: Juan miguel Maldonado	Parroquia Santa Teresa de Ávila, Bogotá
	10.11.2015		Auditorio Olav Roots, U. Nacional de Colombia, Bogotá
	27.11.2015		Auditorio Israel Rojas Romero, Fraternidad Rosa Cruz
	06.02.2016		Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional
	13.08.2016	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Juan Gabriel Forero Viola: Ruth Elena Baracaldo Cello: Juan miguel Maldonado	Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional
	07.11.2016		NA
	02.12.2017		NA
	04.11.2018		Sala de Música Guillermo Uribe Holguín, Zipacón
	09.02.2019		Auditorio Teresa Cuervo, Museo Nacional
	02.12.2019	Violines: 1° Ruth Lamprea 2° Diana Vélez Viola: Ruth Elena Baracaldo Cello: Juan miguel Maldonado	United Church of Bogotá
28.04.2019	Tornamesa Bogotá		
02.12.2019	United Church of Bogotá		

5.- Cronología de los programas de mano revisados por la autora del rastreo de otros cuartetos con actividad documentada.

AGRUPACIÓN	CONCIERTOS	INTEGRANTES	LUGAR
Cuarteto Rothstein	23.04.1955	Violines: Frank Preuss y Luis Biava Viola: Gerhard Rothstein Cello: Luciano Madami	Teatro del Museo Nacional
Cuarteto de Cuerdas Medellín	08.10.1968	Violines: 1° Raúl Vieco 2° Julián Vieco Viola: Julián Restrepo Cello:Alberto Marín Vieco	Sala de Conciertos BLAA
The Philarte Quartet	06.06.1973	Violines: 1° Luis Biava 2° Vera Tarnowsky Viola: Sidney Curtiss Cello:Bert Phillips	Sala de Conciertos BLAA
	07.09.1983	Violines: 1° Luis Biava 2° David Booth Viola: Renard Edwards Curtiss Cello:Bert Phillips	Sala de Conciertos BLAA
Orquesta Filarmónica de Bogotá Cuarteto de cuerdas	09.10.1977	Violines: 1° José Madera 2° Sharon Harmann Viola: Sam Kephart Cello:Fred Hood	Auditorio León de Greiff Universidad Nacional de Colombia
Cuarteto las Artes	29.11.1983	Violines: 1° Andrzej Kurkowsky 2° Santos Pérez Viola: Katherine Jelson Curtiss Cello: Teresa Cardoza	Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto Arpeggione	28.07.1992	Violines: 1° Rika Seko 2° Luis Martín Niño Viola: Anibal Dos Santos Cello:Hector Vasquez	Sala de Conciertos BLAA
	29.07.1992		
	05.08.1992		
	06.08.1992		
	13.08.1992		
Camerata de Solistas	26.06.1995	Violines: 1° Luis Martín Niño 2° Tzanco Dotchev Viola: Anibal Dos Santos Cello:Hector Vasquez	Sala de Conciertos BLAA
La Camerata	19.06.2000	Violines: 1° Luz Estella Rojas 2° Mari Luz Monsalve Viola: Catalina Torres Cello: Laura Ospina	Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto Santa Fé	25.10.2007	Violines: 1° Víctor Díaz 2° Bibiana Ardila Viola: Sergio Andrés Trujillo Cello: Juan Pablo Martínez	V Festival internacional de compositores Colombianos Medellín
Cuarteto Ventus	25.08.2011	Violines: 1° Carlos Eduardo Escalante 2° Sandra Morales Viola: Mayerly Hurtado Cello: Sandra Jimena Lozano	Auditorio Mario Laserna Universidad de los Andes
	13.06.2011		Auditorio León de Greiff
Cuarteto Ímpetu	10.05.2012	Violines: 1° Luis Darío Baracaldo 2° Francisco Iragorri Viola: Andrea Torres Cello: Darwin Salinas	Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto de Cuerdas Balzac	01.08.2013	Violines: 1° Camilo Sanchez 2° María Camila Ortiz Viola: David Merchan Cello: Nazly Cobos	Sala de Conciertos BLAA
	09.08.2013		Banco de la Republica Leticia Amazonas
Cuarteto Eutonía	10.02.2015	Violines: 1° Camilo José Trujillo 2° Víctor Díaz Viola: Sharon Avella Cello: Viviana Pinzón	Banco de la Republica Girardot
	12.02.2015		Sala de Conciertos BLAA
Cuarteto Kunst	08.12.2014	Violines: 1° Marco Hernández Trujillo 2° Mayra Parra Viola: Carlos Parra Cello: Jorge Iván Velez	Concierto en el marco del I FestiQartetos
Ensamble Marcatto	22.07.2017	Violines: 1° Jhonathan Vargas 2° Andrés Felipe Molano Viola: Ana María Cardenas Cello: Katherin Camacho	Hall 74 Universidad Sergio Arboleda
Cuarteto Arcieri	05.06.2019	Violines: 1° Leonidas Cáceres 2° Douglas Isasi Viola: Anibal Dos Santos Cello: Ana Isabel Zorro	Auditorio Fabio Lozano, U. Jorge Tadeo Lozano, Bogotá
Cuarteto Efferus	20.10.2019	Violines: 1° Paula Castañeda 2° Irene Guerra Viola: Cristian J Cello: María Fernanda Flores	Programa distrital de estímulos
	28.10.2019		IX Festival internacional Música de Cámara Barranquilla

6.- Sistematización de datos procedentes de distintas fuentes, respecto de materiales referidos a compositores colombianos y cuartetos de cuerdas creados entre 1940 y 1960.

Tabla de materiales recopilados de compositores colombianos y cuartetos de cuerda escritos entre 1940 y 1960							
AÑO	COMPOSITOR	CUARTETOS	AÑO OBRA	PARTITURA	GRABACIÓN	CONCIERTOS OBRA	MATERIALES ADICIONALES
1880-1971	Guillermo Uribe Holguin	*Cuarteto N°4 Op.86 al cuarteto Bogotá *Cuarteto N°5 Op.87 *Cuarteto N°6 Op.90 *Cuarteto N°7 Op.93 *Cuarteto N°8 Op.111 *Cuarteto N°9 Op.114 Otros sin definir:	1950 1951 1953 1954 1960 1960	Fotocopias Fotocopias Fotocopias Fotocopias Fotocopias Fotocopias	RDN CD17826 RDN CD17666 RDN CD18016 RDN CD17800 CD18052 RDN CD10661 Varias obras GUH (INT.Cuarteto Arcos) 1953.	Cuarteto SantaFe PM.25.10.2007	
1884-1969	Jesus Bermudez Silva	Cuarteto de cuerdas ReM	1947		RDN.Series Cultura y sociedad CD17696 (INT. Cuarteto Arcos) CD17874(INT.Cuarteto Bogota)	C. Bogota_PM_11.10.1967	RDN. Serie Cultura y sociedad: Martín Romero, William Carrillo (violines) ; Ruth Elena Baracaldo (viola) ; Jacqueline Romero (violonchelo).
1886-1964	Guillermo Quevedo Zornoza	*Cuarteto N°1 Op. *Cuarteto N°2 y * N°3	1940 1940-60	Digitizado	Cuarteto1.RDN Concierto Colombiano C.Arcos 1977. CD17861	C. Arcos_PM_26.10.1976 C. Arcos_PM_20.07.1977 2.Medellin_PM_12.04.1966	N°3 Completo C.Arcob10.09.2019 https://www.youtube.com/watch?v=y9--16h2ec
1897-1970	Luis Alberto Gutiérrez Galindo	*Balada para cuarteto	1956	CDM-BN: M452 .G984/BA1	RDN CD17896 (INT.Orlando Zamudio,Panogiiis Kynkiris,Ernesto Diaz y Ludwig Matzenoner)		CDM:fotocopia de manuscrito firmado por el compositor con nota: "Terminé esta balada el 5 de enero de 1956 y fue estrenada por el cuarteto Bogotá en la Televisora Nacional el primero de febrero de 1961, bajo el seudónimo de Gaspar del Campo. Posteriormente la programó la Radiodifusora Nacional"
1902-1973	Pedro Biava Ramponi	*Cuarteto N°1 Sol Mayor M452/B579/N°1 Manuscrito Score y partes *Cuarteto N°2 Sol menor M452/B579/N°2 Manuscrito Score y partes 1960 *Rondo para cuarteto de cuerdas Manuscrito Score y partes 1950	1960 1950	CDM-BN: M452/B579/N°1 Manuscrito Score y partes CDM-BN: M452/B579/N°2 Manuscrito Score y partes CDM-BN: M452/B579/RO	C. las Artes _29.10.1983.BLAA CD10753 PM.28.09.1945. Barranquilla compositor interprete Viola PM_23.10.1944	C. Las Artes _PM_29.11.1983.BLAA.CD10753.	

Tabla de materiales recopilados de compositores colombianos y cuartetos de cuerda escritos entre 1940 y 1960

1905-1977	Francisco Cristancho Camargo	*Cuarteto Tricolor: Motivos folclóricos Colombianos. Torbellino de mi tierra- Bochica- Trigueñita	1941	Biblioteca especializada en música de la Orquesta Filarmónica de Bogotá	BLAA CD24005 INT.Cuarteto Eutonia_PM_10.02.2015 . RDN CD16159.INT.Cuarteto - Colombiano 1973 C. Las Artes _PM_29.11.1983.BLAA.CD10753. Nuevo Cuarteto Bogotá.06.05.2000 RDN.	C. Eutonia_PM_10.02.2015.BLAA.CD24005 C.Arcos_PM_20.07.1977 (año muerte compositor) y 18.10.1977 concierto ICETEX	Cuarteto Q-arte (dentro del repertorio) La Camerata. 19.06.2000. BLAA. Cuarteto Manolov (dentro del repertorio)
1910-1977	Roberto Pineda Duque	Cuarteto N°1 *Cuarteto N°2 Dodecafonico Cuarteto Para mi Zodiaco con Tenor	1953 1958 1960	Eafit EP785.7192 Facsimil	Adagio y Scherzo.RDN Concierto Colombiano C.Arcos 1977 https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-MARCdetail.pl?biblionumber=121250 Grabacion RDN Acerca de la Música N°167 disponible Señal Memoria	C.Arcos_PM_28.03.1977 C.Arcos_PM_19.04.1977 Cuarteto5_PM.14.10.2010	
1915-1996	Santiago Velasco Llanos	*Cuarteto N°1 Do Mayor *Cuarteto N°2 Fa Mayor *Fuga Doble Re menor	1945 1946 1944	Estreno 05.12.1946 Chile CDM-BN: M452.V433/N1 CDM-BN: M452.V433/N1	RDN CD18045 (1986) RDN.Programa 07 Compositores Colombianos. 19.01.1995	C.BogotáPM_15.05.1968.BLAA_C D7274 .VL Alfredo Hernandez	
1920-2011	Fabio Gonzalez Zuleta	Cuarteto N°1 *Cuarteto N°2	1952 1962	CDM-BN: M452.G643/CU2 Digitalizado	RDN CD18029 RDN162 CD18154 Y CD18125.Digitalizado 13.12.2017 C.Bogotá	C. Bogota_PM_11.10.1967 Q-arte concierto Tadeo grabado 21.02.2012/DVD 0098 Biblioteca Nal CDM	C. Bogotá CD7322 BLAA 28.08.1968 CDLegados Q-arte UN https://www.youtube.com/watch?v=uXBGIEhbQQ
1923	Luis Carlos Figueroa	*Cuarteto para instrumentos de cuerda Do Mayor	1956	CDM-BN: M452.F475/CU	Disco Retratos de un compositor BLAA 2020 Concierto Digital Q-arte BLAA 07.04.2021	PM.31.10.2018 Q-arte.BLAA.PM.PM.07.04.2021 BLAA Q-arte Cuarteto5_PM.14.10.2010	Grabación cuarteto Qarte https://occatclassics.com/product/figueroa-orchestral-and-chamber-music/
1943-2020	Blas Emilio Atehortúa (Medellín)	Cuarteto N°1 Op.9 Re menor	1960	Fundación Blas Emilio Atehortúa	RDN CD17696 (INT.Luis Biava, Jaime Guillen, Ernesto Diaz y Ludwig Matzenauer).	Q-arte (dentro repertorio)	Video conferencia música de cámara por el compositor https://www.youtube.com/watch?v=KwiHen2MABC
	Juan María Vélez Hurtado	Cuarteto en Re Mayor Cuarteto Barroco <i>Euclípides el Hierofante</i>	1958 1958	CDM-BN: M452.V436/CU CDM-BN: M452.V436/BA			

La tesista

Mayerly Hurtado Ramírez (Colombia). Doctoranda en Música, área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica de Argentina. Maestra en Música (Interpretación en Viola y Música de Cámara, grado meritorio), se graduó de la Universidad “Juan N. Corpas” (Bogotá). Como violista, integró la Orquesta Nueva Filarmonía desde sus inicios (2014-2019), la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2011-2012) y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (2008-2010). Fue miembro fundador del Cuarteto *Ventus*, con actividad durante ocho años, presentaciones públicas y grabaciones en Colombia, España y Francia. En Buenos Aires formó parte de la Orquesta de Tango Cuerdas del Plata (2017-2018). En junio de 2021, fue docente invitada por la Universidad Nacional de las Artes en el marco de la asignatura Historia de la Música Latinoamericana (Mansilla), para presentar avances de su investigación doctoral. Actualmente integra el proyecto grupal “Canon y pedagogía en músicas latinoamericanas de tradición escrita”, dirigido por Silvina Luz Mansilla y radicado en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Con ese equipo, participó como ponente en una mesa temática presentada en el *V Congreso Regional de ARLAC-IMS* (Universidad Internacional de Andalucía, abril de 2022) y produjo un artículo para un dossier publicado en la revista *Sonocordia*, de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador, diciembre de 2022). Radicada en New York, se desempeña allí como docente e investigadora independiente. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.