

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

La Orquesta Sinfónica de Colombia: repertorio, público y legado, 1953- 1973

Catherine Surace Arenas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Musicología

Bogotá D.C., Colombia

2020

La Orquesta Sinfónica de Colombia: repertorio, público y legado, 1953- 1973

Catherine Surace Arenas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Musicología

Director:
Egberto Bermúdez Cujar, Profesor Titular

Línea de investigación: historia de la música

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Musicología
Bogotá D.C., Colombia
2020

*A mi amado esposo Eduardo Bermúdez Cujar,
compañero inseparable y luz en mi camino.*

*A mi amada hija Alejandra Bermúdez Surace, felicidad y
bendición de mi vida.*

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Catherine Surace Arenas

21 de agosto de 2022

Agradecimientos

Primero que todo quiero agradecer a mi familia por el apoyo permanente y la motivación que representan en el cumplimiento de mis metas y sueños. Sin el incondicional apoyo de Eduardo y Alejandra no lo hubiera logrado.

Agradecimientos a Egberto por haberme mostrado el camino de la musicología, como una disciplina que permite convergencias y vasos comunicantes entre distintas áreas de la música, la historia y la sociedad.

De manera especial, quiero agradecer a los maestros Siegfried Miklin y Frank Preuss, quienes me compartieron de manera generosa sus vivencias, anécdotas y recuerdos de los años dorados de la OSC, y quienes poco tiempo después dejaron este plano corporal pero cuya huella y contribución a la música sinfónica en Colombia será indeleble.

Finalmente, quiero agradecer a la esencia del Maestro Olav Roots, que aunque no lo conocí en vida, es un ser inspirador como trabajador incansable en el sueño de construir la Orquesta Sinfónica de Colombia como elemento de cultura y progreso.

Resumen

La Orquesta Sinfónica de Colombia: repertorio, público y legado, 1953- 1973

Las orquestas sinfónicas hacen parte de una larga tradición centro europea. No obstante, su implementación en el nuevo mundo, generó adaptaciones y versiones adaptadas al contexto social, cultural, político y económico. Durante el periodo de 1953 y 1973, la Orquesta Sinfónica de Colombia, estuvo bajo la dirección del Olav Roots, director, pianista y compositor de origen estoniano, quien conformó la Orquesta Sinfónica de Colombia, cimentando un repertorio canónico de la tradición orquestal y a la vez, convirtiendo a la OSC en un referente y espacio para compositores e intérpretes nacionales, así como espacio de vitrina internacional, en una Colombia con ansias de desarrollo y superación de las dificultades políticas y sociales.

En este análisis del repertorio interpretado en este periodo por la OSC, denominado como la “edad de oro”, se identifican los gustos, preferencias, tendencias musicales y estéticas del público de la orquesta, así como la gran influencia de esta institución musical en la construcción de un sector musical sinfónico y académico musical en Colombia.

Palabras clave: (Orquesta, repertorio, programación musical, Olav Roots, conciertos en Colombia).

Abstract

The Orquesta Sinfónica de Colombia: repertoire, public and legacy, 1953- 1973

The symphonic orchestra belong to a historic tradición in western europe. However, its implementation in the New World, suffer changes and adaptations, due its social, political and economic context.

During 1953 and 1973, the Orquesta Sinfónica de Colombia (OSC), was under the batton of Olav Roots, Estonian conductor, pianist and composer, who worked very hard building the OSC throught a canonic orchestral repertoire, and taking the OSC to its "Golden Age", becoming the orchestra as a very important institution for the country that launch Colombian composers and musicians. Additionally, the OSC was a platform to interchange with musicians from Colombia and internationally.

The analysis of the repertoire in this period of time, identify the musical taste, musical trends and preferences from the audience, and how the OSC and Olav Roots were a very important influence in the musical panorama in a Colombia eager to overcome violence and craving for development.

Keywords: Orchestra, repertoire, musical programming, Olav Roots, concerts in Colombia.

Contenido

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 13 |
| Antecedentes | 16 |
| 1. El medio musical y la orquesta | 23 |
| 1.1. Grupos, individuos y la organización de la OSC | 24 |
| 1.2. El papel de la crítica y el periodismo musical | 26 |
| 1.3. Figuras musicales nacionales e internacionales prominentes | 32 |
| 2. El director | 38 |
| 2.1. La dirección y sus antecedentes | 39 |
| 2.2. Los modelos | 41 |
| 2.3. La visión artística | 43 |
| 2.4. Olav Roots (1910-1971) | 44 |
| 3. La acogida de la orquesta | 55 |
| 3.1 La conformación del público y los teatros | 55 |
| 3.2 La industria discográfica y la orquesta | 58 |
| 3.3 El papel de la radio y la televisión | 61 |
| 4. Gran orquesta, gran repertorio | 62 |
| 4.1. Primera temporada de la OSC: julio-diciembre de 1953 | 64 |
| 4.1.1. La propuesta estética predominante | 69 |
| 4.1.2. La cuota colombiana en la primera temporada | 70 |
| 4.1.3. Música del siglo XX en la primera temporada | 71 |
| 4.1.4. Primera temporada: proyección nacional e internacional | 72 |
| 4.2. El repertorio 1953-1973 | 73 |
| 4.2.1. Obras más interpretadas durante el periodo | 99 |
| 4.2.2. Repertorio por periodos de la historia de la música | 105 |
| 4.2.3. Compositores colombianos | 110 |
| 4.2.4. Compositores latinoamericanos | 113 |
| 4.2.5. Estrenos en Colombia | 115 |

| | |
|--|------------|
| 5. La orquesta como instrumento..... | 120 |
| 5.1. La fórmula orquestal en América Latina: cien años después..... | 121 |
| 5.2. Conciertos y política..... | 123 |
| 5.2.1. Periodo presidencial del 13 de junio de 1953 y 10 de mayo de 1957)..... | 124 |
| 5.2.2. La Junta Militar: mayo de 1957 - agosto de 1958 | 126 |
| 5.2.3. Frente Nacional (1958-1974) | 127 |
| Periodo presidencial 1958- 1962..... | 127 |
| Periodo presidencial entre 1962 y 1966 | 130 |
| Periodo presidencial entre 1966 y 1970 | 132 |
| Periodo presidencial entre 1970-1974..... | 136 |
| 6. Conclusiones | 140 |
| Bibliografía..... | 145 |

Lista de gráficas

Gráfica 1 Proporción de obras para orquesta v.s. obras con solista. (p.34)

Gráfica 2. Porcentaje de conciertos y sus instrumentos presentados en el periodo.(p.34)

Gráfica 3. Proporción de compositores canónicos en orquestas norteamericanas. (p.47)

Gráfica 4. Proporción de compositores canónicos en la OSC. (p.47)

Gráfica 5. Proporción entre las presentaciones del director titular, invitados locales e invitados extranjeros en la OSC durante el periodo. (p.51)

Gráfica 6. Proporción entre oberturas, conciertos y sinfonías presentadas el primer año de la OSC (p.65)

Gráfica 7. Comparación propuestas estéticas primer año. (p. 67)

Gráfica 8. Comparación entre porcentaje de obras y sus repeticiones durante el primer año. (p.73)

Gráfica 9. Comparación de géneros musicales en obras de Beethoven presentadas en el periodo. (p.75)

Gráfica 10. Sinfonías de Beethoven y cantidad de veces presentadas. (p.77)

Gráfica 11. Obras de Beethoven y cantidad de presentaciones durante el periodo. (p.77)

Gráfica 12. Comparación de géneros musicales de obras de Mozart presentados durante el periodo.(p.83)

Gráfica 13. Porcentaje de obras por periodos históricos presentadas durante el periodo. (p.103)

Gráfica 14. Relación de compositores del romanticismo presentados durante el periodo. (p.104)

Gráfica 15. Comparación entre no. de obras y no. de veces programadas durante el periodo. (p.108)

Gráfica 16. Obras de compositores colombianos más interpretadas durante el periodo. (p.110)

Gráfica 17. Compositores latinoamericanos con mayor no. de obras interpretadas. (p.111)

Gráfica 18. Estrenos o primeras audiciones de obras en Colombia durante el periodo. (p. 114)

Gráfica 19. Tendencia de conciertos con “algún” tinte político por periodos presidenciales.(p.138)

Lista de tablas

Tabla 1. no de presentaciones por solista.(pp.34-35)

Tabla 2. Repertorio programado por las orquestas norteamericanas analizado por Mueller y la comparación con las obras presentadas por la OSC durante el periodo. (pp. 48-49)

Tabla 3. Directores invitados locales y número de presentaciones realizadas durante el periodo. (p. 51)

Tabla 4. Repertorio de base, 1953 primer semestre de la orquesta. (p. 64)

Tabla 5. Obras de compositores colombianos programadas en el primer año. (p. 69)

Tabla 6. Compositores más interpretados en el periodo 1953-73. (pp. 72-73)

Tabla 7. Obras de Beethoven presentadas durante el primer año. (p. 74)

Tabla 8. Listado de las obras de Beethoven más tocadas. (p. 76)

Tabla 9. Lista de compositores con mayor repertorio interpretado durante el periodo. (p. 78)

Tabla 10. Relación de obras de Mozart y sus géneros presentados durante el periodo. (p. 79)

Tabla 11. Relación de conciertos de Mozart presentados durante el periodo. (p. 80)

Tabla 12. Relación de sinfonías de Mozart presentadas durante el periodo. (p. 81)

Tabla 13. Oberturas de Mozart presentadas durante el periodo. (p. 81)

Tabla 14. Relación de obras vocales de Mozart presentadas durante el periodo. (82)

Tabla 15 Relación de otras obras instrumentales de Mozart presentadas durante el periodo. (p. 82)

Tabla 16. Obras de Brahms presentadas durante el periodo. (p. 83-84)

Tabla 17. Obras de Tchaikovsky mas interpretadas. (p. 85)

Tabla 18. Obras de Bach más interpretadas durante el periodo. (pp. 86-87)

Tabla 19. Obras de Mendelsohn más interpretadas durante el periodo. (p. 88)

Tabla 20. Obras de Wagner más interpretadas durante el periodo. (pp. 89-90)

Tabla 21. Obras de Uribe Holguín más interpretadas durante el periodo. (pp. 91-92)

Tabla 22. Obras de Schumann más interpretadas durante el periodo. (pp. 92-93)

Tabla 23. Obras de Haydn más interpretadas durante el periodo. (pp. 93-94)

Tabla 24. Obras de Dvorak más interpretadas durante el periodo. (p. 95)

Tabla 25. Obras de Haendel más interpretadas durante el periodo. (p. 96)

Tabla 26. Ranking de obras por cantidad de veces presentada en el periodo. (p. 99)

Tabla 27. Presentaciones de la Quinta sinfonía de Beethoven por la OSC durante el periodo. (p. 101)

Tabla 28 Compositores del romanticismo más presentados. (p. 104)

Tabla 29. Compositores del siglo XX más presentados durante el periodo. (p. 105)

Tabla 30. Compositores clásicos más programados. (p. 106)

Tabla 31. Compositores barrocos más programados. (p. 107)

Tabla 32. Compositores postrománticos más programados (107)

Tabla 33. Representación de compositores colombianos y latinoamericanos en el periodo. (p. 112)

Tabla 34. Obras que se estrenaron en Colombia por la OSC durante el periodo. (p. 115)

Tabla 35 Algunas obras relevantes estrenadas en Colombia por la OSC durante el periodo. (p. 116)

Tabla 36. Estrenos absolutos presentados durante el periodo. (p 117)

Introducción

En el caso de Colombia, tal vez el periodo más emblemático para el desarrollo de la música sinfónica es aquel comprendido entre 1953 y 1973 cuando se conformó y consolidó la Orquesta Sinfónica de Colombia (OSC) bajo la dirección de Olav Roots (1910-1974).

Esta nueva orquesta, construida sobre los cimientos de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) la cual existió entre 1936 y 1952, nació en un ambiente político y social convulsionado, marcado por el golpe de Estado del General Gustavo Rojas Pinilla (1900 -1975) y su dictadura entre 1953 y 1957 a la cual le siguió el acuerdo político bipartidista denominado como Frente Nacional, entre 1958 y 1974¹, el cual planteaba la alternancia de presidentes de los dos partidos políticos tradicionales (partido conservador y partido liberal). Este periodo de 20 años fue fundamental en la sociedad colombiana, lapso en el cual se consolidaron paradigmas sociales, políticos y culturales, los cuales apoyaron una propuesta de Nación sobre la cual se desarrollaría la Colombia de las últimas décadas del Siglo XX.

El presente trabajo, pretende analizar este periodo de la OSC y dimensionar la magnitud y trascendencia de ese proyecto artístico cultural de mitad del siglo XX en el contexto colombiano, con una mirada desde la tradición de la orquesta en Europa y los matices coyunturales de un contexto que atravesaba por unas dinámicas políticas, económicas y sociales particulares. El estudio de la promoción y difusión de un formato musical eminentemente europeo y su impacto en América, ha sido objeto de estudio en los Estados Unidos, país que cuenta con documentos y productos académicos fruto del interés de conocer el movimiento de la música orquestal proveniente de Europa y la adaptación de esta tradición musical en suelo norteamericano².

En el proceso de elaboración de este trabajo, se invirtió un gran periodo de tiempo en la recopilación y construcción de una matriz con más de 12.000 datos provenientes de la colección de programas de concierto que se encuentran en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Esta matriz, abarca la programación de la OSC entre 1953 y 1973 detallando cada programa, obra, compositor, director, fecha del evento, lugar y solistas.

¹ Marco Palacios, Frank Safford, *Colombia país fragmentado, sociedad dividida su historia* (Bogotá: Editorial Norma 2002); Jorge Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia* (Bogotá: Editorial El Colegio de México/ Turner, 2017); David Bushnell, *Colombia una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Editorial Ariel 2019).

² John H. Mueller, *The American Symphony Orchestra*, (Bloomington: Indiana University Press 1951); *Americanizing American Orchestras* (Washington D.C., American Symphony Orchestra League, 1993)

Los datos tabulados en una matriz, permiten jugar con la información de acuerdo a diferentes perspectivas y variables que fueron fundamentales en la elaboración de este documento.

Según Mueller, los conciertos requieren de tres elementos indispensables: los músicos intérpretes, los compositores y el público, quienes se entrelazan en un acto social³. La observación del repertorio, solistas y directores de la OSC durante la denominada Era Roots⁴, hará posible dimensionar su propuesta musical, sus protagonistas, el público y su legado en la música clásica en Colombia. A pesar de que existen algunos artículos de carácter informativo sobre este periodo de la música sinfónica en Colombia, a la fecha no se ha realizado ningún estudio centrado en el fenómeno de la OSC.

Dentro de las variables de información analizada, se encuentra número de obras por compositor, las repeticiones de las obras, estrenos en Colombia de repertorio universal, estrenos absolutos, comisiones, concursos de composición, conciertos estudiantiles, programación para eventos políticos y de relacionamiento de la orquesta, plantilla de la orquesta, miembros de la junta directiva, entre otros.

La matriz de información pretenderá sustentar el análisis sobre la importancia de la OSC como influenciadora de la música sinfónica en Colombia durante el siglo XX; su público y el impacto en otros espacios del sistema musical como es el ámbito educativo y el consumo cultural. En el presente trabajo, se revisará la importancia desempeñada por el director Olav Roots, protagonista indiscutible en el desarrollo de la OSC en este período entre 1953 y 1973, así como su influencia en proyectos tales como la Sociedad Coral Bach, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia entre otros.

Fuentes

Las fuentes principales para documentar las actividades de la orquesta son el conjunto de los programas impresos para cada evento, que cubren más de 800 conciertos de la orquesta; recolectados por el crítico musical Otto de Greiff (1903-1995) y que se encuentran hoy, en el Centro de Documentación Musical en la Biblioteca Nacional de Colombia.

³ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p 380.

⁴ Denominación dada por Hernando Caro Mendoza en varias publicaciones y notas de prensa en referencia al periodo de la OSC que estuvo bajo la dirección de Olav Roots en varias publicaciones y notas de prensa

La colección de programas impresos correspondientes a conciertos de la OSC, mayoritariamente en conciertos de temporada, se encuentra clasificados en carpetas físicas, organizadas por años, con algunos elementos adicionales como revistas, catálogos y programas impresos de artistas que se presentaron en Bogotá, en el Teatro Colón, Teatro Colombia y en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Angel Arango. La colección corresponde al archivo personal de Otto de Greiff, referente al material como parte de su trabajo como crítico musical⁵. Los programas impresos no están catalogados y se encuentran de manera parcial en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Colombia⁶.

Como fuentes primarias, los programas impresos son elementos claves para descifrar cómo esta orquesta, su programación y sus protagonistas, se constituyeron en un hito importante en la historia de la música en Colombia, en la formación de sus públicos y en la construcción de unos referentes estéticos para la música sinfónica de las décadas venideras. Como fuentes primarias adicionales, se incluyen artículos de crítica musical de Otto de Greiff ⁷, así como algunas entrevistas semiestructuradas con reconocidos miembros del medio musical colombiano como Siegfried Miklin (1926-2019), Frank Preuss (1931) y Blanca Uribe (1940), quienes participaron muy activamente en la escritura de esta página de la historia musical colombiana. Estas entrevistas se citan durante este trabajo y solamente se anexan algunos apartes de las mismas.

Vale la pena aclarar que no es objeto de este trabajo las grabaciones comerciales de la OSC, ni la colección de partituras y partes, del archivo que actualmente tiene la Asociación Nacional Sinfónica, pues si bien sería interesante revisar las ediciones, versiones y anotaciones musicales a que hubiese lugar, esto haría parte de otro trabajo de investigación.

Como fuentes secundarias, se toman publicaciones como la Historia de la música en Colombia de José Ignacio Perdomo Escobar y la cultura musical en Colombia de Andrés Pardo Tovar.⁸

⁵ Otto de Greiff (1903-1995), intelectual colombiano y crítico musical desde 1929 hasta 1995 con publicaciones y reseñas sobre la música clásica en Colombia en revistas y diarios colombianos de gran circulación nacional. En el ejercicio de su papel como crítico musical, asistió a casi la totalidad de eventos de la vida musical bogotana, recopilando una numerosa colección de documentos entre programas impresos de conciertos en el Teatro Colón, de la OSC y de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, así como recitales de música de cámara, folletos y publicaciones referentes al medio musical colombiano.

⁶ Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de documentación musical, Programas impresos OSC.

⁷ Otto de Greiff, *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX*, Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia 2005.

⁸ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963); Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, (Bogotá: Ediciones Lerner, Bogotá, 1966)

Adicionalmente se toman publicaciones sobre estudios y análisis de otras orquestas a nivel internacional: Bekker, Goehr, Peyser y Weber entre otras.⁹

Antecedentes

La orquesta sinfónica

La agrupación que hoy conocemos como orquesta sinfónica, se conformó hacia la mitad del siglo XVIII e instauró una tradición que ahora cuenta con más de dos siglos. La palabra orquesta proviene del término griego *orcheisthai* que se refiere al espacio semicircular en el que se ubicaban el coro, al frente del área principal, destinada para los actores/cantantes. El nombre orquesta se empieza a usar como término hacia 1768 en el *Dictionnaire de musique*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Para entonces su tamaño e instrumentación no estaba estandarizada. Entre 1470 y 1768 la tradición orquestal se había decantado de manera gradual en cuanto a instrumentos, miembros, repertorios, sonoridad y evolución de los instrumentos, entre muchas otras cosas. La orquesta de Pergolesi, Corelli, Torelli y Vivaldi la conformaban en general 24 músicos (6 violines primeros, 4 violines segundos, 4 violas, 4 violonchelos y 6 contrabajos) y su sonido estaba centrado en la sonoridad de las cuerdas.¹⁰

En la segunda parte del siglo XVIII se incrementó el número de instrumentos para alcanzar un sonido de mayor amplitud y volumen. En Milán por ejemplo, la orquesta de la ópera incrementó los primeros violines a 14 y en otros 14 los segundos; en Nápoles se incrementó la sección de violines en 18 primeros y 18 segundos, a los cuales se les escribían partes de dueto homofónicos. En las orquestas de la época de Haydn y Mozart ya se diferenciaban cuatro voces, con *divisi* en violines y violas, y con algunos instrumentos de viento como oboes, cornos, fagotes y, con el uso ocasional de flautas, las cuales hacia 1770 comienzan a tener presencia permanente y el fagot comienza a tener una línea independiente de los bajos. En 1780, el clarinete como instrumentos

⁹ Paul Bekker, *The Story of the Orchestra*, (New York: Norton and Company, 1936); Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, an Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992); Joan Peyser, *The Orchestra, A collection of 23 Essays on its origins and transformations* (Milwaukee: Hal Leonard, 2006); William Weber, *La gran transformación en el gusto musical, programación de conciertos de Haydn a Brahms*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011)

¹⁰ Robert L. Weaver, *The consolidation of the Main Elements of the Orchestra (1470-1768)*, *The Orchestra A collection of 23 Essays on its origins and Transformations*, Milwaukee, WI, Ed. Hal Leonard, 2006

nuevos de grandes posibilidades, comienza a usarse especialmente en París y en la corte de Mannheim, así como los timbales junto con las trompetas y los cornos. Todos estos cambios contribuyeron al establecimiento de una nueva estética sonora, proporcionada por una agrupación dominada por las cuerdas, pero con un nuevo balance en variedad sonora, abriendo las posibilidades para un sonido impetuoso, lleno de color y con inmensas posibilidades expresivas. Esta instrumentación empezó a ganar el favor de los compositores, quienes la encontraban muy atractiva para efectos de contrastes dinámicos y texturas muy alineadas con el *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang* en pleno florecimiento del estilo clásico principalmente en Alemania.

En el siglo XIX las exigencias artísticas de Beethoven, Berlioz y otros compositores estimularon el desarrollo de la orquesta. Estos cambios también se estimularon con el avance de la sinfonía, la ampliación de la capacidad de los teatros para público mas numeroso, las sociedades filarmónicas y la industria editorial de la música. Todo esto ocurrió en un periodo de grandes cambios sociales, económicos, políticos e ideológicos propios del movimiento artístico conocido como Romanticismo. El acceso a conciertos deja de ser un privilegio de la monarquía basada en un sistema estamental, el cual era patrón de los maestros de capilla, instrumentistas, cantantes, compositores y por ende sus servicios, los cuales eran restringidos al círculo de la corte, y cuyas producciones constituían propiedad del noble. Nace el sistema de conciertos, se inventa la taquilla y se posibilita el acceso al a quien pueda pagar en la entrada a un concierto, como respuesta al crecimiento de la clase media y de la economía urbana.¹¹

La política y la cultura musical, compartieron una inestabilidad común en las primeras décadas del siglo XIX.¹² El creciente poder de consumo de la clase media, modeló las preferencias musicales tanto en Europa como en América: la afición a los músicos virtuosos y la poca tradición musical del nuevo público, influenciaron las decisiones artísticas y la naturaleza de las organizaciones musicales como óperas y teatros de conciertos. Las producciones musicales norteamericanas buscaban ganancias económicas desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Las compañías no podían darse de lujo de programar obras que no tuvieran un éxito rotundo. Adicionalmente, la inestabilidad económica y el “gusto musical” de miembros poderosos de las juntas directivas, similar al de la mayoría de las audiencias de ópera y

¹¹ Mueller, *The American Symphony Orchestra* p. 14

¹² Weber, *La gran transformación en el gusto musical* p. 119

conciertos, contribuyeron a constreñir la selección del repertorio y a inhibir la programación de obras innovadoras.¹³

Retrospectiva del medio orquestal en Colombia

Para revisar las dos décadas que conforman el periodo de interés de este trabajo, es necesario revisar los orígenes del movimiento musical sinfónico colombiano. En 1846 Henry Price (1819-1863) funda la Sociedad Filarmónica de Bogotá la cual realiza conciertos entre 1846 y 1857 con el propósito de “fomentar y generalizar el gusto por la música”¹⁴. La orquesta estaba integrada por un promedio de cuarenta músicos bajo la dirección de Henry Price, José Joaquín Guarín (1825-1854), Manuel Antonio Cordovez (1800?-1882) y Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874). El repertorio ofrecido en los conciertos consistía mayoritariamente en oberturas, arias y dúos de óperas románticas de autores como Donizetti y Bellini, así como miniaturas, variaciones y vales para piano, (que concuerdan con el modelo de programación Miscelánea que menciona Weber)¹⁵

En 1848, la Sociedad Filarmónica ofreció un concierto de Semana Santa que incluía el *Stabat Mater* de Rossini y la Quinta sinfonía en Do menor, Op 67 de Beethoven. En ese mismo año, Joaquín Guarín (1825-1954), compositor, director y pianista de la Sociedad Filarmónica, fundó la Sociedad Lírica con el fin de promover el estudio e interpretación de la música sacra. En 1868 surge la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, organizada por el italiano Pietro Visoni (182?-1880),¹⁶ organista y director de banda y apoyada por el arzobispo Vicente Arbeláez (1822-1884) y el Estado Soberano de Cundinamarca. En 1882 se funda el Instituto Musical, por gestión de Jorge W. Price (1853-1953) y al finalizar ese año se presentó el primer concierto de dicha academia que en 1887 inauguró su salón de conciertos. Durante la guerra de los Mil Días (1899-1902) el Instituto Musical se cerró provisionalmente, reanudando sus labores en 1905 bajo la dirección de Honorio Alarcón (1859-1920) y sucedido por Andrés Martínez Montoya (1869-1933), quien comisiona a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) a crear y dirigir una orquesta.¹⁷ Esta

¹³Martorella, Rosanne. “The Relationship between Box Office and Repertoire: A Case Study of Opera.” *The Sociological Quarterly*, vol. 18, no. 3, pp. 354–66. (Abingdon- U.K: Taylor and Francis Ltd., 1977), p 356

¹⁴ *La orquesta sinfónica de Colombia*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1954.

¹⁵ Weber, *La gran transformación en el gusto musical*, p. 59

¹⁶ Se sabe que Pietro Visoni llegó primero a Costa Rica en 1860 como profesor de una compañía de Opera. Al parecer falleció en Heredia Costa Rica hacia 1880. Rita Variati, “La inmigración italiana en Costa Rica”, *Revista Acta académica*, no. 23, PP 140-152, Universidad Autónoma de Centro América, San José de Costa Rica, 1998.

¹⁷ Marta Lucia Barriga Monroy, “La academia nacional de música en Bogotá de 1882 a 1898: Reglamentos, planes de estudio, usos y costumbres”, *El Artista*, núm. 11, Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, diciembre, 2014, p 250.; Egberto

orquesta combinaba repertorio barroco y clásico con obras del mismo Uribe Holguín y música de cámara para pequeños grupos de cuerdas. En 1910 se funda el Conservatorio Nacional de Música, con el restablecimiento de la orquesta la cual ofrecía alrededor de tres conciertos anuales. En 1920 Uribe Holguín, a su regreso de Europa, funda la Sociedad de Conciertos Sinfónicos, integrada por profesores y antiguos alumnos del Conservatorio, tomando como modelo las sociedades filarmónicas europeas, funcionó durante más de 20 años bajo la dirección de reconocidos músicos como Antonio María Valencia (1902-1952), José Rozo Contreras (1894-1976) y Guillermo Espinosa (1905-1990). Esta entidad posibilitó el desarrollo de un proyecto musical que acogió la presencia de algunos solistas internacionales principalmente pianistas y violinistas.

En 1936, el Conservatorio Nacional de Música pasa a ser parte de la Universidad Nacional de Colombia, desaparece la Sociedad de Conciertos Sinfónicos y se conforma la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). Esta acción se podría interpretar como una aparente separación entre el proyecto pedagógico del Conservatorio y la propuesta de una orquesta sinfónica profesional, tal vez dando cuenta de una etapa musical de mayor potencialidad y madurez desde el punto de vista de la capacidad técnica y musical, como la perspectiva de un público que, aunque no masivo, era más exigente y conocedor. Así mismo, las aspiraciones de los músicos que disfrutaron de una formación en Europa, requerían de una agrupación profesional dedicada al desarrollo de repertorio orquestal de nivel. La OSN, tuvo apoyo del Gobierno Nacional que, con una estructura directiva organizada, la pretendía establecer como una institución autónoma del mismo.

Como nueva plaza de trabajo profesional, la OSN acogió músicos extranjeros como Herbert Froelich (violín), Gerhard Rothstein (viola) y Fritz Wallenberg (cello). Se designó como director a Guillermo Espinosa, quien emprendió una rutina de ensayos semanales y una programación de conciertos de abono y conciertos didácticos con la participación del crítico musical Otto de Greiff. En 1937 la orquesta se presentó en Barranquilla, Cartagena y Medellín. En 1938 actuó como solista Arthur Rubinstein (1887-1982). Ese año la OSN realizó varios conciertos en el marco de los 400 años de la Fundación de Bogotá y el Festival Iberoamericano de Música, entre los que se destaca el 20 de Julio de 1938, en la inauguración de la nueva sede de la Biblioteca Nacional y la presentación de nueve conciertos con directores y solistas nacionales e

internacionales invitados. En el país soplaban aires de prosperidad y modernización con el desarrollo de infraestructura vial, servicios de agua para todos, con la construcción de equipamiento nuevo como fueron los tanques de Vitelma y la construcción de un acueducto moderno para Bogotá, así como nuevos parques, barrios obreros, nuevas escuelas y una modernización política con el establecimiento de una visión a largo plazo con un plan de gobierno y el trazado del desarrollo urbano para la ciudad.¹⁸ Los conciertos de abono se establecieron en el Teatro Colón y en el Teatro Municipal (actual Teatro Jorge Eliécer Gaitán) para presentar los conciertos populares. La programación de la OSN incluyó estrenos de obras de Uribe Holguín quien adicionalmente de manera esporádica era invitado como director. En 1941 retorna a Bogotá el pianista chileno Claudio Arrau (1903-1991), quien en 1932 ya había tocado con la Sociedad de Conciertos Sinfónicos. En esa oportunidad se programó una serie de conciertos con los cinco conciertos para piano y la *Fantasía para piano, coro y orquesta en Do menor Op. 80* de Beethoven.

Los años siguientes fueron muy positivos para la OSN, presentándose en 1944 en Medellín y en 1945 y 1946 la orquesta participa en el primer y segundo Festival de Música de Cartagena con solistas y directores invitados. Los conciertos didácticos con Otto de Greiff tomaron gran auge entre estudiantes de la Universidad Nacional. En 1947 luego de la participación en el Tercer Festival de Música de Cartagena, se retira de la OSN su director, Guillermo Espinosa para asumir como jefe de la División de Música de la Unión Panamericana en Washington.¹⁹ La dirección de la OSN la asume Jaime León (1921-1995), recién regresado de sus estudios en Juilliard School of Music de Nueva York. La orquesta recibe el patrocinio del empresario judío Jaime Glottmann (1912-1959?), lo que le permitió incrementar sus presentaciones anuales a 26, siendo la última de ese año un hito en Colombia, con el Requiem de Verdi con los coros del Conservatorio dirigidos por Gerhard Rothstein (1910-1978). En 1948 León viaja nuevamente a Estados Unidos, quedando encargado Rothstein de la dirección de la OSN. Cesa el impulso financiero recibido anteriormente reduciéndose el presupuesto al auxilio oficial, lo cual disminuye el número de presentaciones y obliga a la cancelación de las giras de la orquesta.

¹⁸ Felipe Motoa, "1938 fue el año que le cambió la cara a Santa Fe de Bogotá: hace ocho décadas la capital celebró su cuarto centenario de fundación", *El Tiempo*, Bogotá: 2018.

¹⁹ *Guillermo Espinosa*, Reseña académicos, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, Académicos, 1970.

Los acontecimientos sociales acaecidos el 9 de abril de 1948 en Bogotá (El Bogotazo) afectaron la vida cultural y social del país, por lo que la OSN se vio obligada entrar en un receso de algunos meses. En 1949 reanuda actividades y el Gobierno incrementa el presupuesto de la OSN, lo que le permite participar nuevamente en el V Festival de Música de Cartagena. La programación retoma directores y solistas invitados. En 1950 se emprende la gestión de asegurar financieramente la orquesta de manera estable por parte del Gobierno Nacional. Este proyecto se hizo realidad con la liquidación de la OSN y la creación de la OSC.

Fundación de la Orquesta Sinfónica de Colombia

La conformación de un proyecto cultural y educativo como una orquesta sinfónica aparentemente se ciñe al establecimiento de una agrupación musical, para el desarrollo de unas actividades artísticas y culturales específicas. Sin embargo, en el caso de la OSC como una entidad propuesta desde la política pública, convergen varias visiones provenientes del ámbito cultural, social y político, pues acoge referentes de identidad, proyección de progreso, civilización y desarrollo en el campo del arte. En ese contexto es relevante analizar las variables que rodearon la conformación de la OSC en el contexto de la Colombia de los años cincuenta.

El caldo de cultivo

Durante el periodo político colombiano denominado como la República Liberal (1930-1946) los gobiernos fomentaron un ambiente de apertura intelectual y modernización de la vida social, política, económica del país que trascendieron al ámbito educativo y cultural. Los gobiernos de este periodo buscaron convertir a Colombia en una nación moderna y más democrática.

La antigua OSN (1936-1952), en su intento para ser una entidad autónoma, se enfrenta una inestabilidad tanto económica como artística. Al carecer de un nicho que le ofreciera seguridad para un proyecto en desarrollo la hacía vulnerable al esporádico apoyo de los gobiernos de turno y a la escasa filantropía en el medio colombiano. En contraste, después de la Segunda Guerra Mundial, el Teatro Colón tuvo una actividad extraordinaria, tras la cual estuvo la especial figura del argentino Ismael Arensburg (1912-2005) quien, como representante de la Sociedad

Musical Daniel, logró traer a Bogotá y a otras ciudades del país grandes exponentes de la música, el teatro y la danza mundial.²⁰

La bonanza económica de los años cincuenta del Siglo XX, así como el aumento de la migración rural urbana y el intento de dejar de ser una nación agrícola y transformarse en una nación industrializada, enmarcó acciones de planeación para Colombia, entre las que se encontraba una apuesta al desarrollo educativo, el cual contó con un incremento al presupuesto para la ampliación de cobertura en básica primaria, secundaria y universitaria en igualdad de condiciones para hombres y mujeres.²¹

En los años cincuenta el país vivió una importante bonanza cafetera, así como la llegada de la primera misión del Banco Mundial, lo cual facilitó el desarrollo de la infraestructura. e crea la Unidad de Cultura la cual incluye un Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes, que se encarga de exposiciones, conciertos, conferencias culturales, teatro, publicación de revistas, feria del libro y del manejo del Teatro Colón, la Banda Nacional, la Comisión Nacional de Folclore, las academias nacionales de la Lengua e Historia, el Departamento de Radiodifusión, el Instituto Caro y Cuervo, el Instituto Etnológico, el Instituto Antropológico Social y el Museo Jorge Eliécer Gaitán.

Según el Anuario Municipal de Estadística de 1952 Bogotá -sede de la orquesta-, contaba con una población de 648.470 habitantes. Se ofrecía un promedio anual de 59.937 espectáculos públicos para un total de 11'089.113 espectadores. Esto significa que en promedio cada habitante accede a 17 espectáculos al año, es decir un habitante accedía al rededor de 1,4 espectáculos al mes. Dentro de esa oferta, el cine encabeza la lista con el 85% y cautiva el 90% de los espectadores. La relación del teatro drama y comedia es del 1%, teatro de variedades el 0,3%, los deportes (fútbol, ciclismo, galleras y motociclismo) 0,6%; circo 0,2% y exhibiciones el 0,4%. Por su parte, el teatro lírico cubre el 0.1% y conciertos y recitales el 0,06%. Estas cifras arrojan una perspectiva de público para el teatro lírico y la música clásica de un promedio de 1400 espectadores al mes²².

En 1952 la economía colombiana era fuerte, para esa época, el peso colombiano ostentaba un valor mayor frente al dólar.²³ En la entrevista con Sigfried Miklin primer fagot de la orquesta

²⁰David Feferbaum, "125 años del Colón", *Tempo*, 14 de diciembre de 2017.

²¹María T. Ramírez y Juana P. Téllez, "La educación primaria y secundaria en Colombia en el Siglo XX", *Borradores de Economía*, no 379, Bogotá: Banco de la República, 2006, pp 42-45.

²²Dirección Nacional de Estadística, "Bogotá en 1952", *Anuario municipal de estadística*, 13, 1953.

²³Valor en pesos colombianos que se pagaban en el año 1952: \$2,50 pesos colombianos por un dólar estadounidense.

durante ese periodo, se refiere a lo atractivo del cambio entre el peso colombiano y el dólar, lo que sin duda favoreció la contratación de instrumentistas extranjeros. La apuesta por esta nueva orquesta, apuntaba a una empresa orientada a aprovechar esa bonanza económica para así contratar músicos extranjeros que le ofrecieran una estructura musical sólida, estableciendo una agrupación que lograra satisfacer a un público capitalino con necesidades culturales diversas, especialmente en el campo de la música clásica.

El Ministerio de Educación acoge a la OSC y desde ese momento se comisiona al Guillermo Uribe Holguín y a José Roza Contreras (1894-1976) para viajar a Europa y seleccionar a músicos profesionales que completaran la OSC ya en ese momento nombrado como director Olav Roots.

Luego de un semestre de trabajo y conformación de la orquesta, el 20 de Julio de 1953, inaugura la OSC, en un concierto en el Teatro Colón el cual es dedicado “en honor del Excmo. Señor Teniente General Gustavo Rojas Pinilla Presidente de la República”, dando paso a una nueva apuesta, que reemplazaría a la OSN (1935-1952), con la ilusión de haber dejado atrás sus vicisitudes económicas y finalmente enraizar un proyecto sinfónico de gran envergadura.

1. El medio musical y la orquesta

Kremp ofrece una mirada desde la sociología al enfatizar que la institucionalización de una orquesta esta directamente relacionada con su contexto, en donde “los elementos simbólicos de la cultura son formados por los sistemas dentro de los cuales ellos son creados, distribuidos y preservados”.²⁴ El modelo de difusión de las orquestas sinfónicas en Estados Unidos se basó en iniciativas culturales provenientes de las élites quienes financiaban como mecenas una orquesta sin ánimo de lucro. A través de la programación de repertorio “serio”, buscaron elevar el gusto musical e insitucionalizar una música “de alta exigencia”. Esta tendencia por supuesto esta ligada con las preferencias o criterios de los tomadores de decisiones, o “conocedores”, que como lo expone Weber son quienes proponen las experiencias estéticas al público general.²⁵

La OSC se estableció como una orquesta sin ánimo de lucro, perteneciente al Estado colombiano y en un contexto y medio musical en donde la élite y el círculo de “conocedores” y figuras de la música clásica estaban claramente identificados.²⁶

²⁴ Kremp, *Innovation and Selection*, pp. 2 -3.

²⁵ Weber, *La gran transformación del gusto musical*, pp 41-45

²⁶ En el medio figuras como Uribe Holguin, Roza Contreras, Velasco Llanos, Elvira Restrepo de Durana, Otto de Greiff y Guillermo Espinosa, entre otros.

1.1. Grupos, individuos y la organización de la OSC

Algunos factores determinantes que llevan a los individuos a participar en la fundación o instalación de un proyecto de orquesta son: motivación y trayectoria. Algunas personalidades clave tuvieron lazos con la escena cultural europea y demuestran un interés en promover la música sinfónica de la misma manera como era exhibida en Europa.²⁷ Tal es el caso de la creación de las orquestas en Colombia por inglés Henry Price y luego Guillermo Uribe Holguín y Guillermo Espinosa Grau. Así mismo, Gienow-Hecht expone que las motivaciones alrededor de hacer parte de un grupo creador y apoyar una organización filantrópica como una orquesta, constituía “una forma de obligación noble de las familias norteamericanas pudientes”.²⁸

Los filántropos mantenían lazos con la escena musical europea y conocían la reputación de las figuras más sobresalientes en esa área, buscando importar a buen precio algunas figuras a través de delegados designados, (como también fue el caso, en la comisión que tuvo Guillermo Uribe Holguín y José Rozo Contreras en los primeros meses de 1953 para buscar músicos de primer nivel para la OSC). Dentro de la gran oferta de músicos de excelente nivel para ese nuevo mercado americano, según el estudio estadístico del periódico *Die Gegenwart*, en 1893 Berlín contraba con 112 escuelas de música, 60 en Viena y alrededor de Alemania unas 125 instituciones más. Entre todos se formaban alrededor de 15.000 estudiantes de música por año con una gran cuota de extranjeros provenientes de Rusia, Francia, Inglaterra, Polonia, Hungría y muchos otros, entre los que se cuenta curiosamente Uruguay y Chile. Entre 1890 y 1897 estas escuelas produjeron un total de 18.000 músicos profesionales.²⁹ Hacia 1907-08 se inició un movimiento de estudiantes de música norteamericanos, ganadores en su mayoría de becas al mérito y quienes mostraban un gran entusiasmo al acceder a una experiencia de inmersión en la cultura musical alemana, la cual les permitía asistir a conciertos con las mejores orquestas y en los más reconocidos teatros. Esto da indicios de la existencia de un plan norteamericano de comienzos del siglo XX, para desarrollar su campo musical profesional en composición, dirección e interpretación que, junto con la acogida de grandes músicos europeos, cimentaron una estructura sólida y prominente, que posteriormente llevó a los Estados Unidos a ser potencia musical mundial.

²⁷ Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy: Music and Emotion in transatlantic relations 1850-1920*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 116

²⁸ Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*, p. 118

²⁹ Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*, p. 60

Estructura directiva

Dentro de la estructura de la OSC, si máxima entidad de gobierno fue el Consejo Directivo, creado en 1953 e integrado por el director del Departamento de Cultura popular y Extensión Artística (Jorge Luis Arango), el director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional (Santiago Velasco Llanos), el Inspector de orquestas sinfónicas oficiales (José Rozo Contreras) y tres miembros nombrados por el Ministerio de Educación Nacional (Elvira Restrepo de Durana, Guillermo Uribe Holguín y José J. Gómez R.) A partir del 1 de enero de 1954 y gracias al Decreto 2959 del 13 de noviembre de 1953, los servicios del director son contratados directamente por el Ministro de Educación, “en la forma que mas convenga a los intereses culturales y artísticos del país”. Se suprime el cargo del Departamento de Cultura Popular y extensión artística. Esto puede ser interpretado como una acción para que Roots tuviera una interlocución directa con el Ministro de Educación, Lucio Pabón Núñez y se obviara la relación con Jorge Luis Arango, dándole tal vez un estatus mayor al prominente director.

En 1955 y gracias al Decreto 3148 del 2 de diciembre, se considera a la OSC como “Una institución de carácter eminentemente docente al servicio de la cultura del país”. Todos los trabajadores de la OSC tienen carácter de profesores y son acreedores a pensión y sueldo como docentes. La Asociación de Simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia- Asoscol, se creó en 1958 por iniciativa de la soprano holandesa Toos Baas, quien con un grupo de melómamos quiso promover la asistencia a los conciertos de la OSC. La estrategia era promocionar un abono de 10 conciertos con un descuento del 20% y asegurando localidad fija. En algunas ocasiones Asoscol patrocinó la presencia de algunos solistas tales como Aram Khachaturian, Leonid Kogan, Friederick Gulda, Albert Ferber, Zvi Zeitlin y Elvi Gitlis entre otros, pudiendo así subvencionar en parte el precio para el público y manteniendo un descuento especial para los asociados. Asoscol sirvió de medio para el patrocinio de empresas privadas como la Unión de Cervecerías y logró el contrato con Discos Philips, para la primera grabación de la OSC con obras de Schubert, Dukas, Beethoven y Enesco.

Los nombres que se mantuvieron durante un periodo prolongado fueron Guillermo Uribe Holguin, José Rozo Contreras, Elvira Restrepo de Durana y Theodore Hermann.

Las funciones del Consejo Directivo incluían “determinar en los meses de febrero y julio de cada año, el plan de labores definitivo de la Orquesta, el cual deberá incluir obras de autores nacionales, que a juicio de la Junta Directiva correspondan al objeto de la institución”.

Asoscol en alianza con el Teatro Colón y la OSC desde 1960 fomentó la serie de conciertos estudiantiles. También ofreció un fondo para préstamo a los músicos de la Orquesta. En 1962 Asoscol contaba con alrededor de 500 socios, quienes también obtenían descuentos en la compra de discos y libros. En 1961 Asoscol amplió sus estatutos para poder apoyar cualquier actividad cultural, más allá de la OSC. Su presidente fue desde 1960 Theodor J Hermann y vicepresidente Fabio Henker.

En 1960 el Decreto 2710 del 24 de noviembre reorganiza a la OSC como dependencia directa del Ministerio de Educación. Su Consejo Directivo es el director del Dpto de Divulgación Cultural, tres representantes del Ministerio de Educación designados por el Ministro de los cuales dos deben ser músicos profesionales, el Director del Conservatorio de la Universidad Nacional, Un representante de los profesores músicos de nacionalidad colombiana y adicionalmente con voz pero sin voto el director de Asocol, un representante de la Sociedad Coral Bach y el Director Artístico de la Orquesta.

En 1964 su Consejo Directivo es presidido por Aurelio Arturo director Dpto de Divulgación Cultural, Vocales por MEN Guillermo Uribe Holguin, Luis Antonio Escobar (suplente), Mireya Arboleda de Cruz, José Rozo Contreras (suplente). Director del Conservatorio, Fabio González Zuleta. Por los profesores de la Orquesta: Mario A Cuéllar, Roberto Mantilla, Asisten sin derecho a voto: Olav Roots, Elvira Restrepo de Durana y Theodore Hermann (Asoscol).

El Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 crea el Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura- y el Consejo Nacional de Cultura, adscritos al Ministerio de Educación Nacional, para el “Fomento del arte y las letras, el cultivo del folclore nacional, el estímulo a bibliotecas, museos, centros culturales y la divulgación de la cultura nacional”. En su artículo 12, se integra a esta organización la OSC.

1.2. El papel de la crítica y el periodismo musical

El papel activo de la crítica y el periodismo musical en la aceptación, validación y valoración de repertorios cobra vital importancia. En ese sentido, la crítica y el periodismo musical juegan el rol de educadores e ilustradores. Su presencia en medios masivos de comunicación como prensa escrita, revistas culturales, radio, es influencia inclusive en la consecución de

financiadores y socios estratégicos³⁰ El público tiende a aceptar música que no le es familiar cuando está preparada para ello. Como una forma de preparación, la crítica o el periodismo musical posibilita educar e ilustrar al público sobre nuevas experiencias. El modelo de crítico musical, como un académico reconocido, a quien el público acude frecuentemente por información es el más prevalente. La crítica y el periodismo musical en medios impresos o radiales está orientada a ser reactiva y no especialmente enfocada a cumplir una función educativa. Ejemplo de cómo la crítica es efectiva en la presentación y el éxito de una obra desconocida es el caso de la extraordinaria atención que logró la Novena Sinfonía de Dvorak, *del Nuevo Mundo* en Nueva York en 1893, generando gran entusiasmo alrededor de una nueva pieza musical.³¹

Si el público debe entrenarse para escuchar la música de la mejor manera posible, los críticos musicales deben lograr un oído más desarrollado, para tener recursos que les permitan evaluar adecuadamente una interpretación aislada. Por lo tanto, la orquesta y su director eran conscientes de lograr una interpretación que pudiera conmover a los oyentes más exigentes (generalmente los críticos), para que fueran capaces de trascender sus intereses personales y sus particularidades. Esta forma de crítica musical estrechó los límites con lo que luego se denominó análisis musical, la cual busca encontrar “la verdad” dentro de la obra de arte específica.³² En ese sentido, se presupone que el crítico musical moderno, navega solventemente entre las partituras y la estructura de la obra, para lograr una correcta evaluación del resultado musical. Dentro del ejercicio de la crítica musical de las dos décadas analizadas, se encuentran:

Otto de Greiff (1903-1995), con estudios de Ingeniería Civil, se consagró como un aficionado a la música clásica desde su juventud. Profesor de la Universidad Nacional por casi 50 años en cálculo y geometría analítica. Inició sus actividades como crítico musical hacia 1921 en la Revista Universidad con una reseña sobre el recital de grado de la pianista Elvira Pardo. Se consolidó como crítico musical en el diario El Espectador hasta mediados de los años 40 y luego escribió su columna *Comentarios musicales*, en el periódico El Tiempo hasta el final de sus días en 1995. Fue un gran elemento de difusión de la Orquesta Sinfónica de Colombia y del Teatro Colón de Bogotá. Desde sus *Comentarios musicales*, De Greiff registró los eventos más significativos de la época. Según Rodríguez Gómez, su columna se convirtió en una invaluable cartilla de

³⁰ *Americanizing American Orchestras*, p 23

³¹ *Ibid*, p 27

³² Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, p. 239

navegación para los melómanos de la época, haciendo visibles los alcances de la crítica, propios del intelectual que estaba a la vanguardia de toda la producción cultural que se vivía en Colombia y en el mundo.³³ También señalaba, que el crítico promovía la renovación de los repertorios por parte de los intérpretes y remarcaba la necesidad de ofrecer obras inéditas y desconocidas de grandes compositores, en lugar de la repetición de las obras más populares. (Visión que coincide con el análisis de Mueller sobre el repertorio de las orquestas en Estados Unidos, tabla 31) Anualmente y desde 1950 publicaba “el año musical”, prácticamente un resumen de la actividad de la música clásica musical anual en Colombia.

Dentro de las reseñas recopiladas en la publicación *Escritos sobre música clásica en la Colombia del Siglo XX*, se encuentra la correspondiente a la visita de Paul Hindemith en Bogotá en 1954, a través de la cual lo destaca como “uno de los más calificados obreros de la música” (referente a Hindemith y su teoría de música utilitaria), y aclarando que lejos de ser peyorativo, ese término exalta su labor como “compositor de carne y hueso”, lejos del romanticismo creado alrededor de la imagen del creador inspirado. De Greiff se identifica como admirador de Hindemith y registra la visita de Hindemith como el evento como “el mayor acontecimiento cultural de los últimos tiempos en nuestro país”, en un medio musical que probablemente no lo conocía al haber interpretado de manera preliminar únicamente su Op. 45 no. 3, bajo la dirección de Guillermo Espinosa.

La publicación en referencia, también acoge la nota sobre la Sociedad Coral Bach y la primera presentación con la orquesta Sinfónica de Colombia con la *Misa teresiana* de Haydn en 1955, en la cual señala que “obra de tan ambiciosas proporciones será ejecutada y cantada por vez primera en Bogotá, coincidiendo con la primera salida de una nueva agrupación coral”. De Greiff destaca la labor silenciosa que durante varios meses llevó a cabo Roots, al frente de un coro de 80 integrantes “la mayoría aficionados que poseen ese entusiasmo y fervor que supera la disciplinada frialdad que a veces estilan los profesionales”. Vaticina que “ha nacido un conjunto coral que en día no lejano podrá contribuir a ofrecernos las todavía hipotéticas pasiones de Bach y Misa y *Novena Sinfonía* de Beethoven”.

Finalmente, la *Novena* es estrenada en 1957 por la Sociedad Coral Bach y la OSC, evento que reseña como una feliz culminación de un largo anhelo. De Greiff pondera la obra de Beethoven como “meta de las muy encontradas inquietudes estéticas que bullían en el cerebro de

³³ John Jairo Rodríguez Gómez, prólogo *Escritos sobre música clásica en la Colombia del Siglo XX*, pp. 25-38

Beethoven”. Así mismo, resalta que “el músico puro, halla mayor unidad y cohesión en los tres movimientos puramente orquestales”. Sobre la interpretación la califica como “espléndida, aunque muy lejos de ser comparada en perfección con los grandes centros musicales del mundo, los cuales pasaron hace muchos años por ese lento proceso”. Menciona la selección del tempo mas acelerado por parte de Roots como resultado de la gran tensión con que fue mantenida y califica como “triple héroe a Roots al ser director de la Orquesta, de la Sociedad Coral Bach, así como gestor y ejecutor de esta magna empresa, tras un largo siglo de espera”.

Dentro de sus columnas de 1959, una la dedica a la soprano Lía Montoya, quien integra al grupo de artistas que fuera de Colombia, enaltecen el nombre de la nación como Rafael Puyana y los entonces jóvenes pianistas Marjorie Tanaka, Karol Bermúdez y Darío Gómez Arriola. Es generoso en comentarios alrededor de Olav Roots en su papel como pianista y Lía Montoya, con rotundos éxitos registrados en el *Diario de Linz*, *La Prensa de Viena* y en las *Noticias de Salzburg* como parte del elenco de la Opera de Linz.

En la sección de Lecturas Dominicales del diario El Tiempo, el 29 de enero de 1961 De Greiff hace un recuento sobre los “Cincuenta años de música en Colombia”. En ella narra un medio musical de principios de siglo con “sencillos trovadores que en aires amables e ingenuos (bambucos, pasillos, danzas), al son de guitarras, tiples y bandolas entonaban aquellas canciones románticas, pero del arte universal, apenas llegaban ecos retardados e incompletos”.³⁴ Menciona figuras como Andrés Martínez Montoya (1869-1933), quien iniciaba al público en el conocimiento de grandes maestros de la orquesta, pero “a través del medio deficiente de la banda”. Resalta la labor de Guillermo Uribe Holguín y su “error quijotesco al pretender formar a marchas forzadas a un público no listo aún” para alcanzar el nivel alto en que ambicionaba a los auditores de su orquesta del Conservatorio. Lo reconoce como introductor de obras de de Rimsky-Korsakov, Borodin, Dukas y d’Indy, apartándolos de “las fáciles sendas trilladas en las oberturas de Rossini y en las fantasías operáticas de las bandas”. De Greiff exalta “el aumento del fervor por la música, gracias a la inmigración de colonias extranjeras, provenientes de países avanzados musicalmente, la radio y sobre todo el disco fonográfico”. No obstante, hace la crítica frente a un medio en el cual, la inmensa masa parece interesarse menos en la cultura musical y responsabiliza al auge de la música grabada en la disminución del estudio de la música por parte de los aficionados. Menciona que en la música el público tiene que recurrir a los intermediarios,

³⁴ De Greiff, *Escritos sobre música clásica en la Colombia del Siglo XX*, p. 175

los cuales se aferran a lo conocido y temen enrumbarse por caminos desconocidos. Exalta a categoría de héroes a los compositores Uribe Holguin, Gonzalo Vidal, Daniel Zamudio, Antonio María Valencia, Adolfo Mejía, Bermúdez Silva, Rozo Contreras, entre otros, quienes “dejados de la mano del Estado, en un país en donde oficialmente la música ha solido ser mirada siempre como otra funesta inclinación”.³⁵

Otro personaje activo en la crítica musical fue Andres Pardo Tovar (1911-1972), formado en derecho, ciencias sociales y políticas. Trabajó en Chile en donde publicó en la Revista Musical Chilena una serie de artículos sobre el estado del arte de la música en Colombia en el Siglo XX. En 1959 fue nombrado director del Centro de Estudios Folclóricos en la Universidad Nacional de Colombia. Enseñó historia de la música en el Conservatorio Nacional y cursos de sociología en la Facultad de Educación y Ciencia de la Universidad Nacional. Desde 1969 fue director de Radio Nacional. Es notable en su contribución al estudio de la musicología colombiana en la serie de ensayos críticos sobre la cultura musical en Colombia.³⁶

En su artículo “Problemas de la cultura musical en Colombia”, publicado en la Revista Musical Chilena en 1959, Pardo Tovar describe un panorama sobre la educación musical y sus fallas fundamentales; el campo profesional del músico colombiano y sus problemas económicos; el problema del mercado artístico y profesional para el compositor, para el intérprete, para el pedagogo; hacia la conquista de nuevos campos de actividad profesional especializada; las tendencias de los compositores cultos; la formación de músicos cultos y el problema de la valoración. Pardo Tovar aclara que su diagnóstico está desprovisto de “falso patriotismo” y señala que el proyecto musical y cultural de Colombia e hispanoamerica es un esfuerzo aislado, en circunstancias poco favorables y en un clima poco estimulantes. Apunta que no se puede medir el nivel de desarrollo de la cultura por las agrupaciones, ni las instituciones docentes, sino por la “necesidad ambiente” y si desempeñan una labor de “auténtico contenido social”.

Su radiografía arroja una gran deficiencia en el ámbito educativo musical, el cual según el autor sufre de “atecnicismo, empirismo y dispersión”. En cuanto al medio musical profesional, al no haber músicos con una formación musical solvente, se ven competidos cada vez más por músicos extranjeros. A esto le suma la participación cada vez menor de la clase media económica y la élite social en el círculo musical, situación que redundo en “perdida de vigencia social”, e interés en la vida musical del país por los tomadores de decisiones. Respecto al mercado artístico,

³⁵ Ibid, p 178

³⁶ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. Pag 262.

señala la dependencia total del Estado y la ausencia del mecenazgo, lo cual según Pardo Tovar hace del músico un “empleado público, mal remunerado y sujeto de los intereses de la pequeña política”. Frente a los compositores manifiesta que es una actividad económicamente improductiva, lo cual hace que en Colombia “la actividad creadora sea necesariamente desinteresada”, que además carece de promoción en el exterior lo cual la aísla completamente del concierto internacional. Pardo Tovar hace hincapié en la necesidad de forjar un mejor futuro, desarrollando las líneas especializadas en el campo musical que provean un sistema equilibrado alrededor de formación en bibliotecología musical, programación tele-radial, investigación, experimentación musical entre otros. En relación a la formación de públicos, Pardo Tovar pone de presente la ausencia total de la educación musical en el ámbito escolar en formación básica, media y superior. No obstante, resalta la labor de la Asociación de Simpatizantes de la Orquesta Sinfónica de Colombia, (Asoscol), que promueve el conocimiento de la música en las clases económicamente pudientes, aunque solamente en el ámbito de los conciertos y por fuera del tema de la composición. Para Pardo Tovar la crítica musical en su función orientadora y constructiva carece de personas técnicamente formadas en la música y señala que sus juicios y prejuicios sezgan inevitablemente la percepción del público, con poca responsabilidad y permanente desorientación, especialmente en lo que se refiere a la música moderna y de compositores contemporáneos, transitando por “lugares comunes y conceptos tomados en préstamo”. Como conclusión, ratifica la necesidad que la crítica musical, esté en manos de músicos expertos, musicólogos e investigadores, capaces de analizar la obra desde la partitura y no se sustente con apreciaciones subjetivas. Así mismo, reitera la tendencia del medio colombiano al estrecharse cada vez más en una “insularidad voluntaria”, desarticulándose de movimientos musicales en donde en otras latitudes como Chile, México, Argentina e inclusive Venezuela, cuentan con institutos tecnificados y con verdaderos *equipos* de compositores, cuyas obras pueden parangonarse con las del Viejo Mundo.³⁷

Hernando Caro Mendoza (1927-2004), abogado de profesión. Su labor como crítico musical la desempeñó en gran medida en las emisoras bogotanas de música clásica. Adicionalmente participó desde 1952 en revistas y periódicos como *El Siglo*, *El Espectador*, *Cromos*, *Revista de la Universidad Nacional* y *Gaceta de Colcultura* entre otras. Fue el editor de la revista de la

³⁷ Andrés Pardo Tovar “Los problemas de la cultura musical en Colombia, III *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1959, pp 61-72

Asoscol entre 1964 y 1966. En su artículo “La música en Colombia en el Siglo XX”³⁸, Caro Mendoza enumera los eventos más relevantes en la historia de la música en Colombia entre 1910 y 1985 enmarcado en lo que llama “música erudita o culta”. Hace referencia a la importancia indiscutible de Olav Roots y la llamada “Edad de oro” de la OSC, la cual en sus palabras “tocó todo el repertorio clásico y romántico y buena parte de la música de hoy y del ayer mas cercano”. También resalta la programación de compositores latinoamericanos y la proyección que le dió a la obra de Uribe Holguín, “así el público pudo conocer o regustar, siete sinfonías, más de una docena de obras orquestales y numerosas composiciones de cámara”. También destaca a Roots como impulsador de compositores como Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta, Luis Antonio Escobar, Luis Carlos Figueroa y Blas Emilio Atehortúa. De la misma manera, posiciona a la OSC como lugar de consagración de solistas y directores y cataloga la Era Roots, como “los más brillantes de la vida musical de Colombia en lo corrido del Siglo XX”.

Entre la lista de críticos musicales de la época, se encuentran también José J. Gómez con el pseudónimo de Don Basilio (abogado y padre de de Fernando Gómez Agudelo el pionero de la televisión en Colombia) y José Ignacio Libreros en el Noticiero Cultural de El Tiempo, registraron el “devenir de nuestra cultura”³⁹

1.3. Figuras musicales nacionales e internacionales prominentes

Dentro de la propuesta de promoción de la OSC, una estrategia que dió muy buenos resultados fue la de promover la participación de solistas y directores internacionales de gran reconocimiento y proyección, lo cual contribuiría sin duda a la buena reputación de la orquesta a nivel nacional e internacional. Estos músicos invitados, por lo general requerían de un respaldo musical importante, ofrecido por una orquesta anfitriona que soportara su actuación con un sólido y eficiente acompañamiento. Dentro de las agrupaciones americanas, se generó un circuito interesante que ofrecía un mercado interesante para las figuras musicales europeas, las cuales por su parte servirían de validadoras de una tradición originaria del viejo continente implementada en una cultura americana. Ejemplo de ello son los comentarios de De Greiff en el periódico El Tiempo respecto a la visita de Antal Dorati en agosto de 1954:

³⁸ Hernando Caro Mendoza, “Literatura y pensamiento, artes y recreación”, *Nueva historia de Colombia*, Vol VI, Ed. I Planeta, Bogotá: 1989 pag 293-95

³⁹ Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, p. 262

“...faltaba a título de grado la primera prueba de fuego: la entrega del grupo orquestal a uno de los grandes directores internacionales. Desde luego un director como Dorati puede realizar maravillas, pero no puede producir milagros. De manera que, si la Sinfónica dentro de las fallas subsanables y leves ha respondido a la batuta de Antal Dorati, es que el maestro Roots y los recursos que dispone, están logrando plenamente la anhelada transformación”⁴⁰

Otro testimonio que sustenta la importancia de los solistas en la consagración de la OSC en la sociedad colombiana es Arthur Rubinstein, quien en su visita de 1953 dijo:

“Me he encontrado con una orquesta magnífica, estoy informado de que ella acaba de reorganizarse, y si este resultado lo han obtenido en tan breve tiempo, estoy seguro que en un año más sera una de las mejores agrupaciones latinoamericanas. He encontrado a un excelente director, el maestro Olav Roots...con los más grandes directores del mundo con los que estoy acostumbrado tocar, debo gastar largas horas acordando los tiempos que yo exijo y los matices que me agradan. Con la Sinfónica de Colombia y con tan excelente director no he tenido ningún trabajo”.⁴¹

Dentro de los agentes intermediarios para elaborar lo que hoy se denominaría como representante con un portafolio de artistas, surge la figura del cubano Ernesto de Quesada López (1886-1972), estudiante de Harvard y asíduo asistente a conciertos en Nueva York desde 1908. Posteriormente se traslada a Berlín epicentro musical, en donde asiste a conciertos y óperas. En 1914 se traslada a Madrid, en donde establece la Sociedad de Conciertos Daniel, con un portafolio de artistas como Gaspar Cassado, Andrés Segovia y Arthur Rubinstein. Hacia 1939 contaba con casi 50 delegaciones en Hispanoamérica y Estados Unidos, las cuales funcionaron como franquicias independientes, pero con una visión de red.⁴²

Estos artistas invitados, habrían construido una reputación por su virtuosismo o por ser reconocido como heredero de una interpretación fidedigna. Para Goehr, la interpretación de una pieza encuentra la “fidelidad” más satisfactoria cuando alcanza una “transparencia”, que permite que la obra brille por si misma⁴³. Un ejecutante o intérprete es medido por el nivel de conexión con la obra, poniéndola como prioridad y no dejar que su personalidad intervenga en el proceso. No obstante, la búsqueda de la fidelidad en la interpretación musical, generó tensión entre los intérpretes desde épocas anteriores, enfrentando a quienes se debatían entre sujetarse a las indicaciones de la obra y por otra parte mostrar su virtuosismo interpretativo. En esa línea, Liszt generó una gran fama y quien según palabras de Berlioz “no tenía ni una nota mas ni una menos,

⁴⁰ *La orquesta sinfónica de Colombia* (Bogotá:1954)

⁴¹ *Ibid*

⁴² *Ernesto De Quesada López Chávez: Fundador de los conciertos Daniel*, Blog Familia De Quesada, 2010

⁴³ Goehr, *The imaginary Museum of Musical Works*, p. 232

sin advertir ninguna inflección o cambio de tempo permitido”. Las restricciones de la fidelidad interpretativa, le permitían al intérprete el momento de lucirse en los confines de las cadenzas.⁴⁴ Dentro de esa tendencia se impusieron los intérpretes que construyeron un prestigio como cercanos a la verdadera versión de las obras y poseedores de una “verdad trascendental”.⁴⁵

La Sociedad Musical Daniel, encontró em Ismael Arensburg (1913-2005), empresario judío de nacionalidad argentina, radicado en Colombia desde 1940, su representante desde 1948. Gracias a su negocio de productos químicos (fijadores para el cabello), patrocinó financieramente muchas de las actividades musicales que se dieron en las principales ciudades de Colombia.⁴⁶ Gracias a su representación, durante esa época dorada se contó con solistas de la talla de Claudio Arrau, Andrés Segovia, Yehudi Menuhin y Arthur Rubinstein.

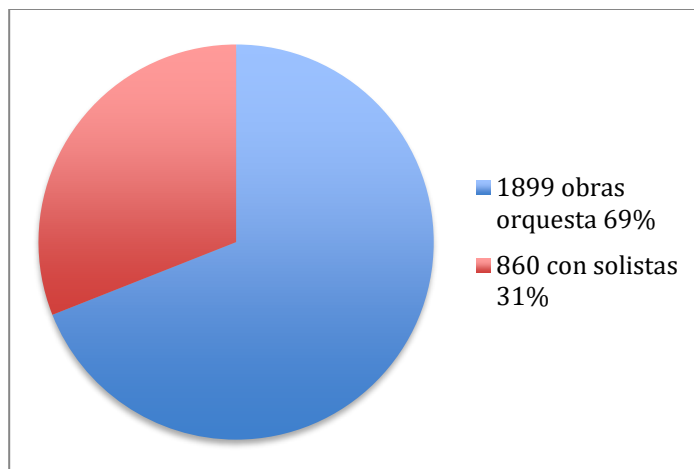
En la participación de los solistas, por lo general el repertorio presentado es estándar. Esto debido a escoger un repertorio “taquillero”, posible de agradar en una o varios lugares en corto tiempo. Intérpretes como Claudio Arrau, por ejemplo, tenían un ritmo de trabajo de hasta 100 conciertos anuales, lo cual limitaba la posibilidad de flexibilizar en gran medida su repertorio. Por lo anterior, la presentación de los solistas de talla internacional estaba mediada también en la negociación del repertorio a presentar.

Durante el periodo observado, la OSC presentó 860 obras con mas de 300 solistas nacionales e internacionales, lo que representa el 31% de las obras presentadas.

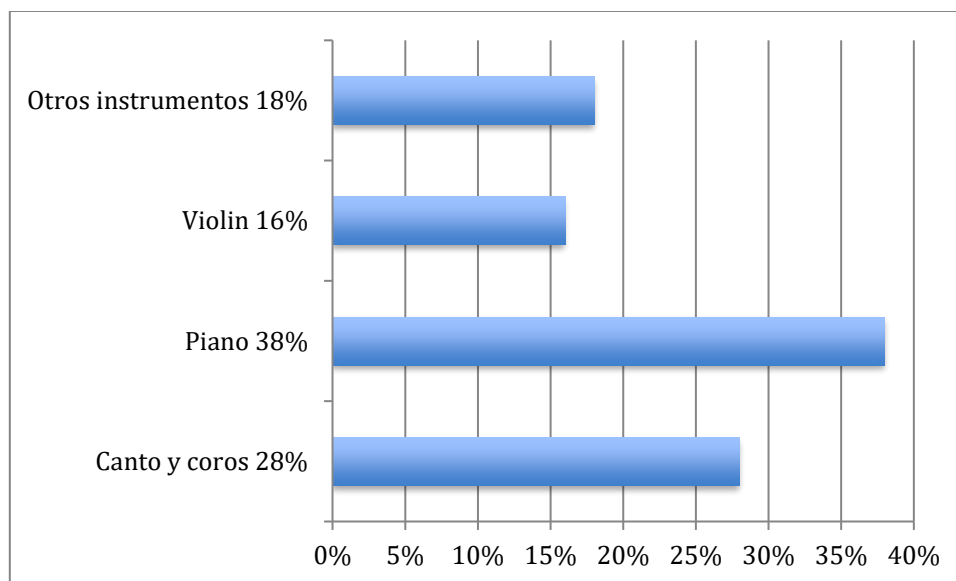
⁴⁴ Ibid, 233

⁴⁵ Ibid, 233

⁴⁶ *Ismael Arensburg*, Universidad Eafit, repositorio Institucional, Patrimonio musical, Reseñas biográficas



Gráfica 1 Proporción de obras para orquesta v.s. obras con solista



Gráfica 2. Porcentaje de conciertos y sus instrumentos presentados en el periodo.

En ese sentido, la tendencia de la OSC durante el periodo coincide con la apreciación de Weber en la cual señala que “La edad de oro” de la música clásica surgió del acuerdo entre el virtuosismo y el idealismo, que les permitió a los virtuosos tener independencia interpretativa. “Los pianistas y el “instrumento de los inmortales”, le daban a su canon un atractivo popular al ejectutar las obras de manera grandiosa, con flexibilidad en el ritmo y las dinámicas”.⁴⁷

⁴⁷ Weber, *la gran transformación del gusto musical*, 424-25

Dentro de los solistas invitados, los que hicieron más presentaciones fueron las sopranos Carmiña Gallo con 24 presentaciones y Lía Montoya con 23. Las siguen las pianistas Blanca Uribe y Pilar Leyva con 19 presentaciones y en tercer lugar Frank Preuss, violín, Hilde Adler, piano e Inés Leiva, piano con 15 presentaciones cada uno.

| No. de presentaciones | Solista | Instrumento |
|-----------------------|---------------------------|-------------|
| 24 | Carmiña Gallo | Canto |
| 23 | Lía Montoya | Canto |
| 19 | Blanca Uribe | Piano |
| 19 | María del Pilar Leyva | Piano |
| 15 | Frank Preuss | Violín |
| 15 | Hilde Adler | Piano |
| 15 | Inés Leyva | Piano |
| 14 | Aldona Stempuzis | Canto |
| 13 | Luis Biava | Violín |
| 12 | Elvira Restrepo de Durana | Piano |
| 12 | Fou T`song | Piano |
| 12 | Roberto Mantilla | Clarinete |
| 11 | Marina Tafur | Canto |
| 11 | Mireya Arboleda | Piano |

Tabla 1. no de presentaciones por solista.

Carmiña Gallo (1939-2004). Soprano colombiana graduada de canto y pedagogía musical del Conservatorio de la Universidad Nacional. con formación en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. Desde los 17 años fue invitada por la OSC como solista.

Lia Montoya-Palmen (¿?) Soprano lírica colombiana, con estudios de canto en Viena. Radicada en Colonia Alemania, hizo parte de la Opera de Colonia con Wolfgang Sawallisch. Fue durante muchos años profesora de canto de la Rheinische Musikschule de Colonia.

Blanca Uribe (1940). Con estudios en Estados Unidos en el Juilliard School of Music, con premios como el concurso Naftzger en 1956, concursos en Ginebra y con mención de honor en el concurso Chopin de Varsovia en 1965. Con numerosas grabaciones y presentaciones, es sin duda la pianista más destacada del Siglo XX en Colombia.

Su debut como solista lo hizo con la OSN en 1951 gracias a la gestión de su maestra de piano Luisa Manighetti en Medellín. Gracias al apoyo del filántropo Diego Echavarría Misas, pudo estudiar en Kansas, Estados Unidos y en Viena, Austria. Frente a la OSC se presentó en 1955. Olav Roots quedó gratamente impresionado por su interpretación del Concierto para piano y

orquesta en La menor Op. 54 de Schumann. Durante las visitas anuales de Blanca Uribe a Colombia, incluía la participación con la OSC, quien en sus palabras se comunicaba con ella y le preguntaba que obra estaba preparando. A pesar de su juventud, en sus propias palabras Uribe destaca la relación con Roots dentro de un gran respeto, dándole siempre un lugar importante y jamás interviniendo en sus decisiones interpretativas.⁴⁸

Pilar Leyva (1949) con estudios de piano con Josefina Megret, exdiscípula de Claudio Arrau. Con participación en concursos internacionales en Estados Unidos y Europa.

Frank Preuss (1931). Inició sus estudios de violín en su natal Danzig en Alemania. En 1938 sus padres se trasladan a Colombia donde continúa sus estudios con Gerhad Rothstein. Sus inicios en la OSC fueron como asistente de concertino. Una vez se fue Hubert Aumere en 1955, se hizo un concurso el cual lo designó como concertino principal. En 1961 se graduó como violinista y concertista en el Conservatorio Nacional de la Música de la Universidad Nacional de Colombia. fue fundador de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Entre sus obras más interpretadas se encuentra el *Concierto para violín y orquesta Op 35 en re mayor* de Tchaikovsky y el *Concierto para violín y orquesta el sol menor Op. 26* de Bruch. Su figura fue muy importante para la OSC, y su retiro de la misma en 1963 generó una gran polémica en el medio musical colombiano. Es cofundador de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 1966-67.

Hilde Adler (?-1968). Pianista austriaca. Actuaba como pianista de la OSC y maestra de piano del Conservatorio de la Universidad Nacional. No se cuenta con mayor información sobre ella, aunque sus presentaciones incluían intervecciones con otros solistas de la OSC y con el mismo Olav Roots en obras a cuatro manos, así como con obras de Roberto Pineda Duque y Luis Antonio Escobar.

Invitados internacionales

Como se ha expuesto en varias oportunidades, durante el periodo analizado participaron solistas internacionales de gran reconocimiento como Zvi Zeitlin, Marcelo Abbado, Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Jaime Ingram, Isaac Stern, Narciso Yepes, Alfred Brendel, Pierre Fournier, Joaquín Achúcarro, Ruggiero Ricci y Jerome Lowenthal entre otros.

⁴⁸ Blanca Uribe, Entrevista Ibagué: 26 de mayo de 2019

2. El director

Estar al frente de una agrupación orquestal demanda habilidades más allá de las musicales. Idealmente el director debe tener una musicalidad clara e inspiradora para el grupo, pero sobre todo, ser capaz de atraer audiencias sin las cuales las organizaciones orquestales no podrían existir.⁴⁹ En ese sentido, la participación del director en el diseño de la programación es vital, para ofrecer un menú variado, colorido y atractivo para el público. La programación debe ofrecer un equilibrio entre los “clásicos” y repertorio novedoso, sobre todo, para satisfacer a los espectadores más exigentes y que para ellos valga la pena la experiencia.

Ya se habló sobre la subjetividad inherente y propia de un proceso de selección y priorización. Por tal razón es importante reconocer que el perfil del músico director y su bagaje intervendrán en su subjetividad. Muchos directores de orquesta han sido previamente pianistas, por ejemplo, Bülow, Busoni, Bernstein y Ashkenazy. Otros provienen de la formación en cuerdas como Toscanini y Barbirolli. Lo importante alrededor de su ejercicio musical es la credibilidad y el respeto que tenga por parte de los músicos de la orquesta, quienes reconocen el liderazgo de alguien que como ellos ha sido devoto de algún instrumento. En el caso particular Roots mantuvo su ejercicio de manera permanente como pianista acompañante y en recitales de piano solo también.

Durante las dinámicas propias del siglo XX en Estados Unidos y como adaptación y transformación del modelo europeo, el director artístico integra a su papel, al de relacionarse socialmente con el medio y contribuir a la consecución de recursos a través de su presencia en eventos sociales tales como almuerzos, cenas y cocktails, con quienes mantienen el presupuesto de la orquesta. Este aspecto es importante en el modelo norteamericano, a diferencia del modelo europeo en donde el apoyo y la financiación depende de manera importante de Gobiernos locales y nacionales.⁵⁰

Por lo contrario, desde la tradición europea, el liderazgo de la orquesta se ejerce desde el “modelo del maestro”,⁵¹ el cual otorga al director musical una irrefutable posición en la cima de una estructura piramidal. Ejemplo de ello en Estados Unidos fue la figura de Arturo Toscanini (1867-1957), Fritz Reiner (1888-1963) y George Szell (1897-1960), quienes presidían con

⁴⁹ Dennis Stevens, “Why Conductors? Their role and the Idea of Fidelity”, *The Orchestra: A collection of 23 essays on its origin and transformation*, Ed. Peyser, p 233.

⁵⁰ Dennis Stevens, “Why Conductors?” p. 233

⁵¹ *Americanizing American Orchestras*, p. 174

autoridad absoluta sobre los músicos y el repertorio. Luego de la segunda mitad del Siglo XX, se fue matizando este modelo con un referente más cercano a un modelo corporativo, el cual involucra una responsabilidad compartida entre el director musical, (el artista) un director ejecutivo (administración) y la junta directiva (líderes estratégicos).

Para Stevens, un director capaz de transformar una orquesta de músicos dispersos y cansados en un cuerpo de virtuosos fieros y energéticos, debe estar catalogado muy alto dentro de los genios más persuasivos⁵². Durante el proceso, la técnica de ensayo ofrece un espacio de crecimiento y relación permanente, a través de la cual se generan vínculos de confianza y se construye la sonoridad y disciplina de la orquesta. El director entonces, debe tener una conexión con sus músicos, estableciendo una comunicación permanente con el ejercicio diario y rutinario de ensayos y conciertos, compartiendo una visión de la agrupación que lidera y planteando un equilibrio perfecto entre repertorio formativo y repertorio reto. Por otra parte, el director debe generar una relación con el público para atraerlo con una mezcla de repertorio amado y conocido, repertorio aspiracional que de cuenta de un sentido de crecimiento en la experiencia estética, y finalmente, el director debe relacionarse eficientemente con el entorno de la orquesta nacional e internacional, estrechando lazos con compositores, solistas y críticos musicales.

Es interesante revisar la trayectoria histórica del oficio de director de orquesta, por lo cual en las líneas siguientes haré un recorrido histórico.

2.1. La dirección y sus antecedentes

Durante el siglo XVIII el tamaño promedio de una orquesta no pasaba tres docenas de músicos, que se presentaban en eventos privados, en salones de la aristocracia o en pequeños teatros de ópera. El liderazgo de la interpretación por lo general estaba a cargo del *Kapellmeister*, quien frecuente era el compositor de las obras interpretadas. Al desaparecer el bajo continuo, el liderazgo de la orquesta lo fue teniendo el primer atril de los primeros violines -el concertino-, quien en ocasiones dirigía con su arco.

En el siglo XIX el compositor era libre e independiente y no hacía parte de ninguna corte y ya no era considerado como propiedad privada. Esto fomentó el tránsito de las obras entre agrupaciones y ciudades, lo cual disminuyó el contacto directo del compositor con su obra. Como resultado, se generalizó el uso de indicaciones detalladas dentro de las partituras, una mejor y más exigente notación musical con precisiones de tempo y articulaciones expresivas. Lo

⁵² Dennis Stevens, "Why Conductors?" p. 236

anterior, dentro de la necesidad del compositor de consignar sus intenciones expresivas y no perder el control dentro de lo que pudiera ser interpretado de manera libre por los instrumentistas.

Este hecho concuerda con el concepto de Goehr en el “Paradigma Beethoveniano luego de 1800”, el cual les concede un status social a los compositores, les otorga una libertad creativa sobre las obras por encargo vigentes hasta el clasicismo. Cada obra debe ser un original, llevando a otro nivel las reglas y modelos de composición, el compositor ejerce un poder sobre las instrucciones en la interpretación, en las anotaciones en las partituras y la notación, en esa noción de preservar la originalidad y no aceptar malinterpretaciones.⁵³

De cierta manera los compositores enfocaban sus obras teniendo en mente orquestas ideales⁵⁴. La nueva demanda de presentaciones en teatros con espacios más grandes exigían de una mayor sonoridad. Adicionalmente, la preparación de obras escritas para la orquesta “ideal”, requería de muchísimos más ensayos, los cuales debían ser liderados por una autoridad musical, en ausencia del compositor. El oficio de director tuvo una gran transformación en el siglo XIX, para lograr una interpretación “fiel” de la obra. El desarrollo de la dirección moderna no solamente consistió en estandarizar el lenguaje gestual y el control del tempo, sino responder a las nuevas demandas para interpretar y expresar las obras musicales a través de las presentaciones, con una comunicación gestual que dejaba atrás la dirección funcional y le daba paso a una nueva tendencia que combinaba los aspectos técnicos y expresivos en la técnica de dirección.⁵⁵

Algunos compositores empezaron a ser contratados para dirigir sus propias obras como el caso de Weber y Wagner y algunos otros que ya gozaban de gran reputación liderando las orquestas, como por ejemplo Mendelsohn quien ganó gran reputación como director del Leipzig Gewandhaus Orchestra y Berlioz quien escribió el primer tratado de dirección *en L'Art du chef d'orchestre* en 1856.⁵⁶

La aparición de directores profesionales, (ya no como miembro de la orquesta ni compositor-director), desplegó el fuerte sentido de la convicción en el conocimiento de los estándares de interpretación de las obras y su autoridad sobre la programación del repertorio. El compositor-

⁵³ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, p. 206

⁵⁴ Una orquesta ideal, sería una orquesta “tipo” u Orquesta genérica, con potencialidades estándar en reemplazo de orquestas existentes con particulares de fortalezas y debilidades, como ocurría hasta el Siglo XVIII.

⁵⁵ Goehr, *The imaginary Museum of Musical Works*, 235

⁵⁶ Rufus Hallmark, “The Star Conductor and Musical Virtuosity”, *The Orchestra: A collection of 23 essays on its origin and transformation*, p. 547

director podría caer en visiones sesgadas sobre la motivación de mostrar su propia obra o vetar obras de otros compositores. Este cambio enruta al director para conducir y liderar la agrupación orquestal y para servir a la fidedigna interpretación de las obras y los designios de sus compositores.

El director profesional también se convirtió en un mediador para que las obras fueran acogidas tanto por los músicos de la orquesta, como para el público. Según Hallmark, los músicos de orquesta y las audiencias de clase media, en conjunto, eran notablemente conservadoras, por lo cual el director debía inspirar y disciplinar a la orquesta para la interpretación de nuevas obras y en ocasiones hacer charlas con el público alrededor de la comprensión de nuevas músicas.⁵⁷

2.2. Los modelos

La formación en dirección de orquesta se ha basado tradicionalmente en la imitación e idealización de algunos directores. No solo de su gesto, sino en su concepción de la música, sus reflexiones sobre la música, la relación con los músicos, los compositores y el público. A continuación, se revisarán los directores más prominentes de la primera mitad del siglo XX presumiendo que de alguna forma fueron los ideales de los directores tanto en Europa como luego en el continente americano.

Hans von Bülow (1830-1894) es considerado como el primer músico que alcanzó reconocimiento como eminente director de orquesta. Con formación en composición y con una carrera como pianista, sembró su reputación como director, especialmente alrededor de la obra de Wagner en Múnich y Berlín. Reconocido por su personalidad fuerte y su trato autoritario con los músicos, la cual combinaba con su gran capacidad de trabajo. Bülow se destacaba por su gran memorización de obras.

Otros directores europeos que desarrollaron carreras brillantes en Estados Unidos en la primera mitad del Siglo XX fueron: Arturo Toscanini (1867-1957), Leopold Stokovsky (1882-1977) y Sergei Kussewitsky (1874-1951) y quienes, gracias a su fuerte personalidad, autoridad, popularidad, musicalidad e influencia, se destacaron por sobre otros directores. Toscanini reconocido por su purismo, Stokovsky por su severidad con la orquesta y Kussewitsky por su interés en nuevas obras marcaron tendencias claramente idealizadas por las escuelas de dirección en el mundo.

⁵⁷ Hallmark, *The Star Conductor*, p. 548

Durante ese mismo periodo de tiempo en Europa reinaba una gran generación de directores como Karl Böhm (1894-1981), Fritz Busch (1890-1951), Otto Klemperer (1885-1973) Erich Kleiber (1890-1956), Eugene Ormandi (1899-1985) y Bruno Walter (1876-1962) entre otros. Pero ninguno tan polémico como Wilhelm Furtwängler (1886-1954), tan controversial como admirado. Como aprendiz de los teatros de ópera, director de la *Lübeck Opera* (1911-1915), de la ópera de Manheim (1915-1920) y luego director de la orquesta de la Opera de Berlín (1920-1922). Sucesor de Arthur Nikisch (1855-1922) en la Filarmónica de Berlín y en el Gewandhaus en Leipzig en 1922, se mantuvo como director de la Filarmónica de Berlín hasta su muerte en 1954. Furtwängler era seguidor de la tradición wagneriana al centrarse en las melodías. Gracias a sus estudios con Heinrich Schenker (1868-1935) se interesaba en descubrir el “plan interno” de la composición, para lo cual proponía modificaciones de tempo o inclusive pausas que no estaban escritas, las cuales no afectaban el flujo de la obra. Al parecer tenía un gran magnetismo con el público al reflejar una comunión mística la música. Su repertorio: Beethoven, Wagner, Tchaikovsky, Berlioz, Debussy, Sibelius, Shöenberg, Stravinsky y Bártok. Furtwängler exigía muchísimo de sus músicos, obteniendo un color de la orquesta producto de la exaltación de las cuerdas bajas y promoviendo el vibrato en las cuerdas intermedias. Se dice que sus interpretaciones de música pre romántica eran anacrónicas, lo cual era intrascendente dado el prestigio que ostentaba a la par con Toscanini⁵⁸.

Furtwängler ejerció un gran ascendente en cuanto a la programación y la interpretación al estar al frente de la Filarmónica de Berlin entre 1922 y 1945. Para Furwängler la programación de un concierto se relacionaba con ubicar de manera estratégica las obras, en un contraste creativo, para generar un clímax durante el concierto presentado. Allí se pondría de presente la importancia de no perder de vista que la música es un arte temporal. También señala la importancia de responder a las necesidades del contexto. Para el no hay música “vieja” o “nueva”, simplemente, música que debe tener algún significado aquí y ahora. Para Furtwängler el canon (Beethoven, Brahms, Tchaikovsky etc...), cobraba constantemente vigencia, al necesariamente interactuar como un ente vivo en continuo cambio de significado y gracias a la vitalidad palpitante de las obras individuales. Consideraba que la música “grandiosa”, fuera ella vieja o moderna, debía “anclarse” en la consciencia del ser humano. Para Furtwängler “Un músico que diseña un programa de concierto, no debe considerarse como un vendedor plegado

⁵⁸Hallmark, *The Star Conductor*, p. 565

a satisfacer a todo el mundo, sino debe considerarse como un guía capaz de expresar juicios y opiniones”.⁵⁹

Para Furtwängler la visión del director iba más allá de buscar la fidelidad en la interpretación, sino consideraba que ostentaba ciertas libertades creativas, actuando en el momento de acuerdo a lo que la música requiriera para ser expresada correctamente. El actuaba como “maestro del momento”, yendo más allá de ser un intermediario entre el compositor, la obra y el público. Su influencia fue marcada para Claudio Abbado, Zubin Metha y Daniel Barenboim, quien lo describe así: “El (Furtwängler), era un Subjetivista que filosofana y así se expresaba en su trabajo: el filósofo lideraba el ensayo, mientras el poeta dirigía el concierto. El uno no podría existir sin el otro”.⁶⁰

2.3. La visión artística

La propuesta musical y la dirección artística y estética es percibida mediante las decisiones y elección del repertorio hecha por su director, su capacidad y su curiosidad. La combinación del repertorio canónico con repertorio raramente interpretado o nuevo, es la fórmula acogida por la mayoría de las orquestas no especializadas, (que no se dedican a una interpretación histórica en particular). El director tiene dentro de su papel las siguientes responsabilidades: En primera medida ser un músico en acción, al preparar, comprender y orientar las interpretaciones del repertorio con la exigencia técnica y musical necesaria, llegando a un nivel interpretativo propio y procurando generar una identidad sonora y musical en su agrupación. Como segundo lugar, es la cabeza artística de la institución, la cual tiene que ocuparse de mediar entre las posibilidades operativas y administrativas, articulando las partes, para llevar a feliz término una propuesta artística específica. Finalmente, es un puente entre la música, los músicos profesionales y la comunidad alrededor de la orquesta: músicos, público y financiadores.⁶¹

La tarea de ser eficiente en las tres responsabilidades y su respectivo balance, es algo que requiere del compromiso total del sujeto (director) en sus dimensiones intelectual, física,

⁵⁹ Wilhem Furtwängler, *Furtwängler on Music*, Ed. Ronald Taylor, N.Y: Ashgate publishing, Routledge, 1991, pp 3-7.

⁶⁰ Daniel Barenboim, “Why Wilhelm Furtwängler still moves us today,” *Danielbarenboim.com*

⁶¹ “Traits and Skills of a Music Director”, *League of American Orchestras*, N.Y: 1997, rev. 2001.

psicológica y social. Claramente su esencia, bagaje, historia y personalidad se entrelazan para dar respuesta a esta complejidad de frentes. En ese sentido, entrar a interpretar a Roots, requiere de revisarlo como ser humano, repasar su historia, recabar en su personalidad a través de los conocidos y tratar de descifrar alrededor de la escogencia del repertorio, como lo haría el curador de un museo, sus valores y prioridades, alrededor de un proyecto que pudo en muchas maneras orientar el gusto musical y la percepción estética de la música en Colombia en la segunda mitad del Siglo XX.

2.4. Olav Roots (1910-1971)



Nació en Uderna, Estonia en 1910. Estudió en la Escuela de Música de Tartu de 1923 a 1928, piano con Artur Lemba y composición con Heino Eller con compañeros como como Eduard Tubin, Eduard Oja, Alfred Karindi y Karl Leichter. Luego estudió en la Academia de Música de Estonia en Tallin, donde posteriormente enseñó piano y teoría musical hasta 1935. Completó sus estudios de piano con Alfred Cortot en París. Hasta 1937 dirigió la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Tallin. En 1937 una beca le permitió estudiar con Felix Weingartner (1863-1942), director y compositor austriaco en Viena y asistir a cursos de verano con Nikolai Malko y Clemens Krauss en Salzburgo.

Hizo su debut con la orquesta de la Radio de Estonia en 1934, siendo nombrado como su director titular en 1939, cargo que ocupó hasta 1944. Dentro de la historia de esta orquesta, sería recordado como “un director muy exigente consigo mismo y con los instrumentistas”. Con esa orquesta difundió composiciones de estonianos, incluyendo las cuatro primeras sinfonías de Edward Tubin (1905-1982) quien era uno de sus amigos cercanos.

Dentro del contexto geopolítico en el que se desarrolló *Roots*, Estonia sufría los excesos de la ocupación militar rusa fruto del pacto entre Hitler y Stalin en agosto de 1939. Estonia tuvo que permitir el ingreso de tropas soviéticas en grandes números para ubicarse en su territorio. Inicialmente se suponía que no interferirían en la política interna. Sin embargo, esto cambió desde mediados de 1940, en donde luego de unas elecciones impuestas se instaló un gobierno simpatizante con los soviéticos. Esta “sovietización” estuvo acompañada de arrestos masivos, una gran caída del nivel de vida de sus habitantes y luego en 1941 una deportación masiva.⁶²

Estonia sufrió la ocupación por la Alemania Nazi entre 1941 y 1944 convirtiéndola en parte de la Provincia alemana del *Reichskommissariat Ostland*. Entre 1944 y 1991 Estonia permaneció ocupada por la Unión Soviética. Posteriormente Estonia fue reconocida parte de los propios Estados bálticos, los Estados Unidos, el Parlamento Europeo, el Tribunal Europeo de los Derechos Humanos y las Naciones Unidas como una nación víctima de una invasión, ocupación e incorporación ilegal.

En 1944 *Roots* migra de Estonia en Suecia, como muchas otras figuras culturales, en donde se ubicó como profesor de música en la Escuela secundaria estoniana en Sigtuna, participando en conciertos, presentando algunos recitales como solista en el piano, así como solista con el concertino para piano de su compatriota Tubin. Así mismo, actuó como columnista de música. Durante ese periodo en Suecia, no pudo enrolarse como director de orquesta.⁶³ En el documental “*Roots cien años de guerra y música*”, su esposa Astrid Ratnik relata como en sus años en Suecia, *Roots* combinaba sus clases en Sigtuna con actividades como pianista acompañante en Copenhage. Adicionalmente, conformó un coro de señoritas con alumnas de la secundaria (de la cual Astrid hacía parte), promoviendo las canciones estonianas entre la colonia residente en el exilio.⁶⁴

Olav *Roots* llegó a Colombia el 8 de noviembre de 1952 gracias a la intermediación de su compatriota Hubert Aumere (1913-1976), en su momento concertino de la OSN. Dos semanas después de su llegada, fue creada la Orquesta Sinfónica de Colombia, de la que fue nombrado director.

⁶² Olaf Mertelsmann, *Coming to terms with the past: The example of Estonia*, 2016 pag 1-2.

⁶³ *Olav Roots, Principal conductor 1939–1944*, Eesti Riiklik Sümfooniaorkester

⁶⁴ Katrin Laur. 2011. *Roots, cien años de guerra y música*, DVD. Estonian Film Foundation

“Encontró en Bogotá una orquesta en la que aún estaban pendientes muchas cosas y que no tenía el nivel apropiado. Con posibilidades de traer músicos internacionales y con una economía colombiana pujante, decidió quedarse inicialmente por un año y luego el resto de su vida...Él era muy perseverante y quería que se aprendieran cosas”, (Astrid Rolnik, viuda de Olav Roots)⁶⁵

Durante el periodo que Roots estuvo en la OSC (1953-1974), fué director *ad honorem* de la Sociedad Coral Bach fundada en 1952 por Ernesto Martin (1913-195?) y Elvira Restrepo de Durana (sf). La agrupación coral integrada en su gran mayoría por aficionados de clase social alta con gran afición a la música. Desde 1955 la Coral Bach presentó obras como la Misa Theresian de Haydn, las danzas Polovetsianas de Borodin, el Requiem de Mozart, el Requiem Aleman de Brahms, Homenaje a Bolivar, Uribe Holguin, la Cantata campesina Luis Antonio Escobar, Magnificat de Bach y el Mesias de Haendel. Sus repetidores Amadeo Rojas Martínez y Amalia Samper, posteriormente se convirtieron cada uno es grandes difusores y promotores de la cultura coral en Colombia. Paralelamente a la dirección de la OSC, Roots se desempeñó en las cátedras de dirección y orquestación en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Su trabajo da cuenta de una persona muy laboriosa, disciplinada y realmente concentrada en su trabajo musical.

En el documental de Laur, su viuda relata como la vida social de ella y su marido era muy activa, con cenas en el restaurante El Gran Vatel los viernes luego de los conciertos, en donde se reunían con los artistas invitados y personalidades amantes de la música. Así mismo, los domingos de manera sagrada Roots jugaba golf en el exclusivo Country Club de Bogotá. Según Kremp la consagración entre la orquesta y el director musical, así como la cohesión con la elite local favorece la programación innovadora.⁶⁶

“La Era Roots”

En palabras de Hernando Caro Mendoza en su artículo “La Era Roots”, la OSC presentó grandes obras del repertorio tradicional. Casi toda la obra de Beethoven, una gran cantidad de obras de compositores modernos y contemporáneos. “Roots, compositor el mismo, era un músico de nuestros días y tenía clara conciencia del valor de los músicos del siglo XX, imponiéndolos tesoneramente contra viento y marea”. Esta época fue una edad de oro para los compositores colombianos. Todos los compositores nacionales de altura sinfónica fueron revisadas, estudiadas y presentadas por Roots con una competencia y entusiasmo indiscutibles. Con una

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Pierre-Antoine Kremp, “Innovation and selection: Symphony Orchestras and The Construction of The Musical Canon in the United States (1879-1959)”, *Social Forces*, vol. 88, no. 3, Princeton, NJ, 2010, p. 1

actitud modesta como compositor, Roots deja variaciones y pasacalle, y una sinfonía. "Obras recias, fabulosamente instrumentadas que dan clara idea del dominio del medio orquestal y de la habilidad de escritura del maestro" señala Caro Mendoza.

Roots y la tradición orquestal

Al revisar el trabajo de Roots respecto a su conocimiento y alineación con los referentes de la tradición orquestal, tomaré como referencia a Mueller, en su historia social del gusto musical.⁶⁷

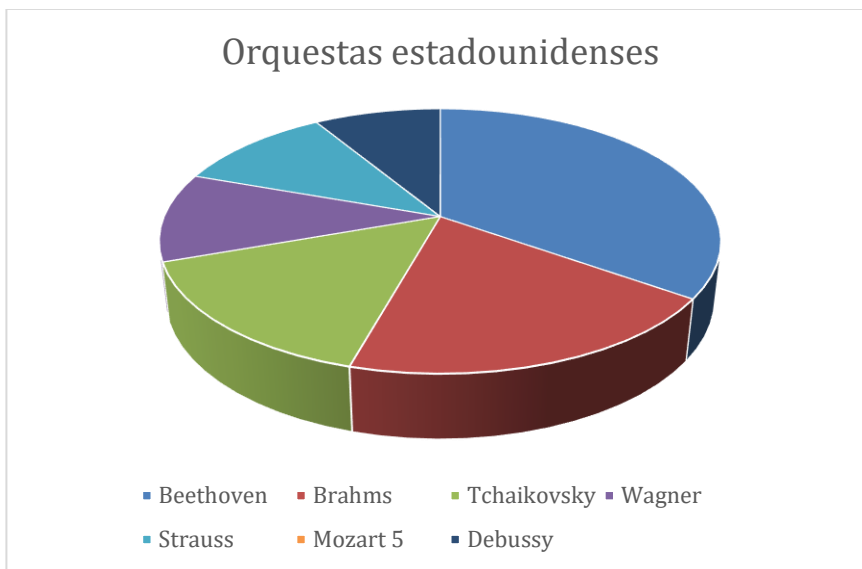
Mueller recopila el repertorio y lo analiza, identificando las obras interpretadas al menos dos veces en un lapso de la década comprendida entre 1940 y 1950. Clasifica los resultados en dos grupos. El primero con el repertorio que al menos el 90% de las orquestas lo haya interpretado en dos oportunidades. El segundo condensa las obras que al menos el 40% de las orquestas analizadas hubiera interpretado al menos 2 veces en ese mismo periodo de tiempo.

Entre los directores de las orquestas estadounidenses dentro del periodo 1940-1950 se encontraban en la Filarmónica de Nueva York, Rodinsky, Stokovski y Motropoulos; en Boston Munch; en Chicago Defauw, Rodinski y Kubelik; en Cincinatti Johnson; en Philadelphia Ormandy, y en Mineapolis Dorati entre otros.

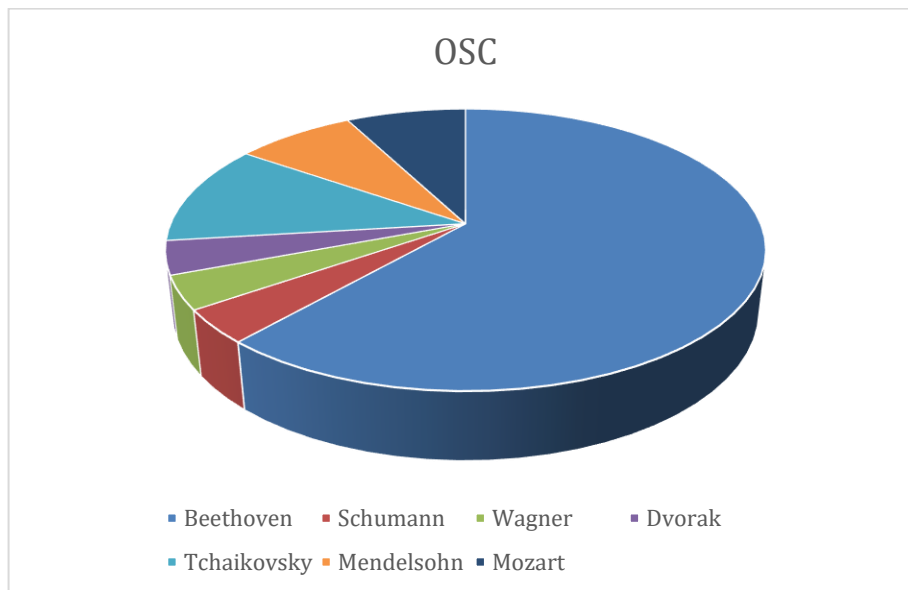
El resultado de los dos grupos posiciona a Beethoven con 16 obras, Brahms con 9, Tchaikovsky con 7, Wagner 5, Strauss 5, Mozart 5 y Debussy 4. (El listado de las obras se puede detallar en la tabla 31). Al comparar las obras resultantes por el análisis de Mueller, la coincidencia de la programación de la OSC durante los 20 años analizados es casi total, con excepciones como por ejemplo *Fetes et nueges* de Debussy, *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky y *El bolero* de Ravel.

Se puede suponer claramente que Roots estaba totalmente enterado sobre el repertorio canónico necesario y referente para la consolidación de la OSC y de su público. Sin embargo, aunque al revisar la lista se puede comprobar que casi todo el repertorio de la lista se interpretó, la diferencia es la cantidad de obras recurrentes del mismo compositor. En el caso de las orquestas americanas observadas por Mueller, la variedad de obras del mismo compositor era mayor, respecto al caso de la OSC, con excepción de Beethoven.

⁶⁷ Mueller realiza la publicación *The American Symphony Orchestra* alrededor del estudio de las 17 orquestas norteamericanas mas representativas y su repertorio desde su aparición hasta 1950: (Nueva York, Boston, Chicago, Filadelfia, Cincinatti, Minneapolis, San Luis, San Francisco y Los Angeles, entre otras.)



Gráfica 3. Proporción de compositores canónicos en orquestas norteamericanas



Gráfica 4. Proporción de compositores canónicos en la OSC

Esto quiere decir que, aunque algunos compositores en general coinciden en estar liderando la programación de obras para el público, la cantidad de obras del mismo compositor expuesta en la OSC es menor, por lo cual se podría decir que la referencia sobre la obra del compositor es menor en Colombia que en Estados Unidos. Por otra parte llama la atención como en el caso de la OSC la escala de obras de Beethoven es mayor proporcionalmente con los otros, mientras que

en el caso de las orquestas americanas tiende a haber un mayor equilibrio entre Beethoven, Brahms y Tchaikovsky.

| | Obras interpretadas al menos 2 veces en 10 años entre 1940-1950 en el 90% de las orquestas norteamericanas analizadas por Mueller | Obras interpretadas al menos 2 veces en 10 años entre 1940-1950 en más del 40% de las orquestas norteamericanas analizadas por Mueller | Obras interpretadas por la OSC |
|-------------|---|--|----------------------------------|
| Compositor | Obra | Obra | Se interpretó durante el periodo |
| Bach | | Concierto brandemburgués No. 3 | OK |
| Beethoven | Concierto para piano No. 5 | | OK |
| Beethoven | Concierto para violín | | OK |
| Beethoven | | Conciertos para piano 3 y 4 | OK |
| Beethoven | Obertura Coriolano | | OK |
| Beethoven | Obertura Egmont | | OK |
| Beethoven | | Obertura Fidelio | OK |
| Beethoven | Obertura Leonora | | OK |
| Beethoven | Sinfonías 1,3,4,6, 7 y 8 | | OK |
| Beethoven | | Sinfonías 2 y 9 | OK |
| Berlioz | Obertura Carnaval romano | | OK |
| Berlioz | Sinfonía fantástica | | OK |
| Brahms | Concierto para violín | | OK |
| Brahms | Conciertos para piano No. 1 y 2 | | OK |
| Brahms | Obertura Académica | | OK |
| Brahms | Sinfonías 1, 2, 3, y 4 | | OK |
| Brahms | Variaciones sobre un tema de Haydn | | OK |
| Chausson | | Sinfonía en Si bemol | OK |
| Chopin | | Concierto para piano No. 1 | OK |
| Debussy | | Fetes et nuegos | NO |
| Debussy | Iberia | | OK |
| Debussy | La mer | | OK |
| Debussy | Preludio a la sista de un fauno | | OK |
| Dukas | | El aprendiz de brujo | OK |
| Dvorak | | Concierto para chelo | OK |
| Dvorak | Sinfonía No. 5 | | NO |
| Elgar | | Variaciones enigma | OK |
| Enescu | | Rapsodia rumana no. 1 | OK |
| De Falla | El sombrero de tres picos | | OK |
| Franck | Sinfonía en Re menor | | OK |
| Haendel | | Música para el agua | OK |
| Haydn | | Sinfonía No. 88 | OK |
| Lalo | | Sinfonía española para violín | OK |
| Mahler | | Sinfonía No. 1 | OK |
| Mendelssohn | Concierto para violín | | OK |
| Mendelssohn | | Sinfonía No. 3 Escocesa, 4 Italiana y fragmento | OK |
| Mozart | | Sinfonía 39, Obertura las bodas de Figaro | OK |
| Mozart | Sinfonías 40, 35 y 41 | | OK |
| Mussorgsky | | Cuadros de una exposición | NO |
| Mussorgsky | | Preludio a Khovantchina | OK |
| Prokofiev | | Sinfonía No. 5 y Sinfonía Clásica | OK |

(Continua Tabla)

| | Obras interpretadas al menos 2 veces en 10 años entre 1940-1950 en el 90% de las orquestas norteamericanas analizadas por Mueller | Obras interpretadas al menos 2 veces en 10 años entre 1940-1950 en más del 40% de las orquestas norteamericanas analizadas por Mueller | Obras interpretadas por la OSC |
|------------------|---|--|--------------------------------|
| Rachmaninoff | Concierto para piano no. 2 | | OK |
| Rachmaninoff | Rapsodia sobre un tema de Paganini | | OK |
| Rachmaninoff | | Sinfonía No. 2 y concierto para piano No. 3 | OK |
| Ravel | | Bolero y alborada del gracioso | NO |
| Ravel | Dafne y Chloé | | OK |
| Ravel | La valse | | OK |
| Ravel | Rapsodia española | | OK |
| Respighi | | Los pinos de Roma | OK |
| Rimsky-Korsakoff | | Obertura la gran pascua rusa | OK |
| Schubert | Sinfonía No. 7 | | OK |
| Schubert | | Sinfonía No. 8 | OK |
| Schumann | Concierto para piano | | OK |
| Schumann | | Sinfonías 1, 2, 3 y 4 | OK |
| Shostakovich | | Sinfonía No. 1 | OK |
| Shostakovich | Sinfonía No. 5 | | OK |
| Sibelius | | Sinfonías No. 2 y 3 | OK |
| Sibelius | | Sinfonía No. 7 | NO |
| Smetana | | Poema sinfonico el Moldau, obertura la novia vendida | OK |
| Strauss | Don Juan | | OK |
| Strauss | Don Quijote | | OK |
| Strauss | Muerte y trasfiguración | | OK |
| Strauss | | Suite del caballero de la rosa | NO |
| Strauss | Till Eulenspiegel | | OK |
| Stravinsky | | Suite de Petrouchka | OK |
| Stravinsky | Suite del pájaro de fuego | | OK |
| Tchaikovsky | Concierto para piano No. 1 | | OK |
| Tchaikovsky | Concierto para violín | | OK |
| Tchaikovsky | | Francesca da Rimini | OK |
| Tchaikovsky | Obertura Romeo y Julieta | | OK |
| Tchaikovsky | Sinfonías 4, 5 y 6 | | OK |
| Vaughan Williams | | Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis | NO |
| Wagner | Amor y muerte de Parsifal | | NO |
| Wagner | Lohengrin | | OK |
| Wagner | | Obertura el holandés errante, Viernes santo de Parsifal, obertura Tannhäuser y el idilio de Sigfrido | OK |
| Wagner | Preludio los Maestros cantores | | OK |
| Wagner | Preludio Tristan | | OK |
| Weber | Oberturas der Freishütz, Euryanthe y Oberón | | OK |

Tabla 2. Repertorio programado por las orquestas norteamericanas analizado por Mueller y la comparación con las obras presentadas por la OSC durante el periodo

Directores invitados

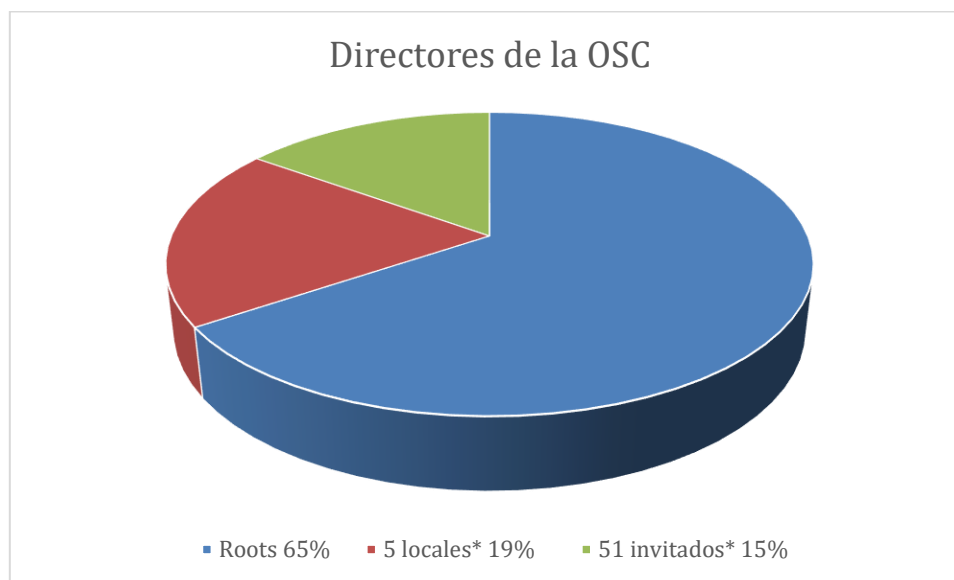
Dentro de la institución orquestal ocupa un lugar especial el director invitado. Para el caso de las orquestas profesionales, por lo general es un músico con gran reconocimiento quienes en algunos casos son compositores con formación y experiencia en dirección que dirigen sus propias obras; o son directores profesionales con una gran experiencia y reconocimiento en algún periodo de la música en particular o con una trayectoria reconocida al frente de alguna orquesta emblemática.

La mayoría de las grandes figuras que visitaron la OSC hacen parte de la categoría compositor/director invitado. Entre los nombres más destacados se encuentran: Paul Hindemith (1954), Carlos Chávez (1957), Roque Cordero (1959), Aram Khachaturian (1960), Blas Galindo (1960), Igor Stravinsky (1960), Carlos Chávez (1962), Aaron Copland (1963), Hans-Joachim Koellreutter (1967), Blas Emilio Atehortúa (1968, 1969, 1970 y 1973). Caso especial es Antal Dorati (1954), quien además de ser un compositor/ director/ especialista en el periodo clásico y Beethoven.

El director invitado general genera expectativa y entusiasmo no solo a la orquesta sino al público. Tendrá diferentes perspectivas sobre la música respecto al director titular, será diferente en cuanto su gestualidad, estilo y manera de comunicarse.⁶⁸ Estas perspectivas oxigenan y aportan positivamente a la agrupación que ha venido trabajando con el director titular por largo tiempo. Durante el periodo observado en la OSC, el 65% de los conciertos fue dirigido por Roots. El 35% restante lo conforman 61 directores colombianos y extranjeros. En cuanto a invitados a dirigir colombianos o residentes en Colombia se encuentran Uribe Holguin en 1964, Guillermo Espinosa en 1953, 1961, 1962 y 1963, Gerhard Rothstein en 1966, 1967, 1969, 1970 y 1972 y Luis Biava con 36 apariciones entre 1964 y 1973. Figura importante ocupó Ernesto Díaz

⁶⁸ Andrew Sutherland "Guest Conductors and Choir Collaborations: Reflections from Jonathan Willcocks", *International Journal of Research in Choral Singing*, Vol. 6 81-99, 2018, p. 82.

Alméciga (1932-2001), quien ofició de director asistente en el 10% de los conciertos, sin ostentar oficialmente el cargo, al seguir siendo jefe de violas.



Gráfica 5. Proporción entre las presentaciones del director titular, invitados locales e invitados extranjeros en la OSC durante el periodo.

| Directores locales* | No. de presentaciones | Periodo |
|---------------------|-----------------------|-----------|
| Guillermo Espinosa | 10 | 1953-1963 |
| Luis Biava 23% | 36 | 1964-1973 |
| Gerhard Rothstein | 11 | 1966-1972 |
| Ernesto Díaz 52% | 82 | 1966-1973 |
| Gustavo Kolbe | 18 | 1970-1973 |

T

Tabla 3. Directores invitados locales y número de presentaciones realizadas durante el periodo.

Como información interesante, se cuenta con las impresiones de Aaron Copland (1900-1990), en su visita ocurrida entre el 14 y el 19 de octubre de 1963, respecto a su experiencia con la OSC en la que se presentaron las siguientes obras: *Obertura Candide* de Bernstein, *Primavera el los Apalaches* y *Salón México* de Copland, *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms y *el retrato de Lincoln* de Copland con la narración de Bernardo Romero Lozano. Las palabras de Copland consignadas en sus cartas fueron las siguientes:

“El escenario del antiguo Teatro Colón es diminuto, la orquesta no tan buena como Chávez reportó (hace dos años), con una cuerda incompleta y una sección de percusión pobre. Gracias al cielo el programa es

relativamente fácil. Olaf Roots, el director permanente, parece estar disfrutando los ensayos más que yo....”
A. Copland.⁶⁹

⁶⁹ Aaron Copland, *Selects Writings: 1923-1972*, Ed Richard Kostelanetz, N.Y: Routledge1004, p 322.

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
DIVISION DE EXTENSION CULTURAL

TEATRO COLON

ORQUESTA SINFONICA DE COLOMBIA

STRAVINSKY

VIGESIMOTERCER CONCIERTO
DE LA TEMPORADA OFICIAL

Director: IGOR STRAVINSKY

Bogotá, D. E., 13 de agosto de 1960 — 6 y 45 p. m.
SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL

Programa impreso de la OSC de la visita de Stravinsky en 1960.

3. La acogida de la orquesta

3.1 La conformación del público y los teatros

La formación de un público que se integre con los anhelos de la orquesta, fiel a sus conciertos y con confianza en su programación y a su director es algo que se logra con el tiempo, la persistencia y la creatividad. El público es el receptor final de todos los esfuerzos de una orquesta y como ente vivo, experimenta cambios y transformaciones inherentes a su contexto, tiempo y lugar. “La orquesta es una institución viable solamente en el contexto de la comunidad a la que pertenece”.⁷⁰ Por lo tanto es importante estudiar como la acogida de la orquesta sufrió grandes transformaciones durante los siglos XVIII y XIX.

Según Bloom hasta el Siglo XVII, la música clásica proveía entretenimiento a una pequeña clase aristocrática y privilegiada, cuyos miembros eran los grandes patrones del arte. En los siglos XVIII y XIX, los cambios sociales, económicos y el desarrollo de las clases medias y burguesas, fomentaron actividades que buscaban imitar a sus antecesores aristócratas en intentos de patrocinar y apreciar la música clásica. Los compositores empezaron a capitalizar tanto a oyentes especializados como al nuevo público al mismo tiempo, aunque algunos se mantuvieron en círculos aislados e íntimos (como por ejemplo Schumann, quien explícitamente manifestaba su poco interés en ser comprendido por todos).⁷¹ El nuevo modelo “independiente” de los compositores, quienes cada vez más requerían de un público masivo cautivado que comprara sus conciertos de abono en Sociedades Filarmónicas, propició una relación dinámica entre la visión de la música absoluta, la música programática, la estética y el manejo del lenguaje y de las técnicas compositivas, contrastado con una experiencia expresiva y emotiva posible de ser percibida por cualquier oyente desprevenido⁷². Bloom explica, cómo hacia la tercera década del siglo XIX, el decenso de la aristocracia concedora crucial para el clasicismo vienés, sumado a la situación de las taquillas de los teatros, retaron las habilidades de los compositores, alrededor de su deseo de experimentación y novedad, con un segmento del público que se sentía mas comodo con un lenguaje musical familiar. Viena se estableció como un espacio de veneración por Beethoven como paradigma de heroismo y de ejemplo de lucha contra la adversidad. Como

⁷⁰ American Symphony Orchestra League, *Americanizing American Orchestras*, p. 10

⁷¹ Peter Anthony Bloom, “The Public for Orchestral Music in the Nineteenth Century”, *The Orchestra, A collection of 23 Essays on its origins and transformations* Pag 254

⁷² Anthony Bloom, “The Public for Orchestral Music in the Nineteenth Century”, p. 259

ciudad cosmopolita, Viena demandó la presencia permanente de música sinfónica. En 1860 se estableció el *Concert Spirituel* (ya existente en París hasta 1790). La Filarmónica de Viena establecida en 1842 y revitalizada en 1860 se ubica en el *Kärtertortheater* reemplazado por el *Grosser Musikvereinsaal* desde 1870, -teatro con capacidad de 2000 espectadores-. Esta orquesta se configuró en un estándar internacional, presentando repertorio de Wagner, Liszt, Bruckner y Dvorak al público vienés y teniendo al frente las legendarias figuras en la dirección de Hans Richter, Otto Dessoff y Gustav Mahler. Hacia el final del Siglo XIX, el público vienés era reconocido por “idolotrar a Beethoven, ser partidario de Brahms, devoto de Bruckner y militante de Wagner”.⁷³

Por su parte Bloom destaca como París y la *Société des Concerts*, se configuró como la promotora del repertorio orquestal eminentemente conservador (Weber, Mendelsohn, Haydn y Beethoven) y orientado en 1861 a un público más popular, ofreciendo reducciones importantes en los precios de las entradas en los conciertos Populares en el *Cirque d'Hiver* ubicado en un vecindario menos pretencioso. No obstante, la persistencia hacia el repertorio austro-alemán entró en una crisis gracias a los eventos políticos de 1871, con la llegada de tropas alemanas a París, las cuales desencadenaron en movimientos nacionalistas como la iniciativa de Saint Saëns con la *Société Nationale de Musique* y su *Ars Gallica*.

Leipzig y la tradición del *Gewandhaus* desde finales del Siglo XVIII se estableció como uno de los epicentros musicales de mayor influencia en Europa. Ofrecía un espacio tanto para música nueva y obras clásicas, adobado con una vida musical rica en música vocal y ópera y con las publicaciones más importantes en periódicos musicales como el *Neue Zeitschrift für Musik* de Robert Schumann. Durante los años de dirección de Mendelsohn entre 1835 y 1847 en el *Gewandhaus* se fomentaron las obras de Schubert, Schumann y Mendelsohn. En años posteriores el repertorio canónico era liderado por Brahms, Wagner, Grieg y Tchaikovsky.

En Berlín el compositor y director Benjamin Bilse (1816-1902) funda la organización antecesora a la Filarmónica de Berlín y los directores más destacados y famosos del siglo XIX como Josef Joachin, Hans von Bulow y Hector Berlioz, estableciendo una institución orquestal venerada por el rey y por el pueblo, por los ricos y los pobres así como profesionales y aficionados de la música, gracias a una política de educación musical pública de larga trayectoria en la ciudad.⁷⁴ De alguna

⁷³ Ibid, p. 266-67.

⁷⁴ Anthony Bloom, “*The Public for Orchestral Music in the Nineteenth Century*”, p 274-75

manera, eso generó una posibilidad democrática de la experiencia musical, la cual se validaba como un evento eminente individual dentro de un ritual social.

El público del Teatro Colón de Bogotá

La OSC encontró su hogar en el distinguido Teatro Colón de Bogotá Inaugurado el 12 de octubre de 1892 y construido por el arquitecto italiano Pietro Cantini (1847-1929); de estilo neoclásico y con capacidad para 785 espectadores. En ese periodo de fin de siglo en Bogotá y en Colombia, se dieron cambios muy vertiginosos con la expansión de un capitalismo muy arraigado, el cambio de una ciudad eminentemente colonial a una ciudad muy urbanizada, así como el surgimiento de una clase de poder representada por banqueros e importadores.⁷⁵ El Teatro Colón representó un hogar para la OSC, en donde la elegancia, la distinción y la clase, ofrecían un espacio más que propicio para la experiencia musical sublime, la cual requeriría de un comportamiento social apropiado. El público debía alcanzar la altura y el comportamiento propio de un espacio tan exclusivo, en donde las sillas aterciopeladas y los balcones adornados, generarían un lenguaje tácito entre la música y el oyente. En ese sentido, el espacio físico en el cual la obra se presenta es el lugar en donde al público se le exige un comportamiento social que demanda estar en completo silencio, para poder escuchar la “verdad y la belleza” de la obra misma.⁷⁶ .

Goehr destaca la fuerza del postulado de Georg Gottfried Gevinu en 1868, para quien la música instrumental merecía un respeto especial, el cual provendría exclusivamente del público merecedor, de los “conocedores”, es decir, una experiencia reservada para quienes estuvieran en la posición privilegiada de apreciar esta música.

Como espacio inherente a la vida de la OSC, el Teatro Colón de Bogotá, contribuyó al decantar el perfil del público de la orquesta, siendo este un grupo de élite, en algunos casos culto, con alguna experiencia cultural dentro y fuera del país y en otros casos en proceso de culturización a través de hacer parte de Asoscol y su revista. Es posible que el nicho encontrado en el Teatro Colón y lo que representaba socialmente, contribuyó a la debilidad de la OSC de llegar a un público popular y neófito, la cual se afrontó tangencialmente con los conciertos populares, que ocurrían los en algunas oportunidades en el Teatro Colombia (actual Teatro Jorge Eliécer Gaitán). Las notas de los programas impresos “ayudan al público a comportarse y tener una

⁷⁵ Max Sebastian Hering, “1892 un año insignificante:orden policial y desordel social en la Bogota de fin de siglo”. Entrevista La Bogota de 1892, *Intervoces*, U.N. Radio, 3 de mayo de 2018.

⁷⁶ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, p 236

actitud apropiada”.⁷⁷ En ese sentido, un proyecto orquestal que no trabaja para cultivar y ampliar su público está cavando su propio destino. En entrevista con Frank Preuss mencionó como al comienzo la orquesta y el Teatro Colón tenían un gran público (alrededor de 800 personas de aforo del Colón), pero luego diez años más tarde ese público se fue reduciendo, generando un vacío entre la orquesta y su audiencia. Tal vez la OSC no se percató (o no desde el comienzo) que el público es un ente dinámico y cambiante, especialmente en un contexto de ciudad y de país como Colombia que en esas dos décadas experimentó cambios estructurales en su visión social, educativa y política.

3.2 La industria discográfica y la orquesta

Probablemente el registro sonoro ha sido el mayor desarrollo en la vida musical occidental desde la invención de la notación en el siglo IX. La tecnología de la grabación permite almacenar el sonido que anteriormente estaba alojado en una partitura, el cual puede reproducirse ininidad de veces en diferentes lugares. Este hecho precipitó profundos cambios en casi todos los aspectos de la vida musical, tales como el repertorio, la transmisión, la recepción y las funciones de la música.⁷⁸ La industria discográfica creó un espacio en el cual interactúan de manera simbiótica la música, la tecnología y los negocios y su consecuente repercusión en el gusto del público.

El invento de la grabación afectó enteramente el concepto de repertorio. Una vez una pieza es grabada, la pieza entra a un catálogo de música “lista para ser interpretada”, a través de algún medio que le permita a cualquier persona escucharla en cualquier momento. La diferencia entre una interpretación grabada y una interpretación en vivo reposa en que la primera está representada y la segunda es transitoria. Por otra parte, el repertorio disponible en un concierto y en estudio de grabación puede ser el mismo, pero las decisiones respecto al repertorio son tomadas de acuerdo a la demanda de cada mercado. Las orquestas por lo general presentan obras dentro de una visión conservadora y atienden las obras favoritas de un público en su mayoría conservador, lo cual no estimula en gran parte que su repertorio se expanda significativamente. Por el contrario, la industria discográfica, puede aventurarse de manera más arriesgada, para explorar repertorio menos conocido o nuevas obras. La relación de las grabaciones con el repertorio de concierto es útil mientras familiarice al público con música fuera del estándar y de

⁷⁷ Goehr, *The imaginary Museum of Musical Works*, p. 240

⁷⁸ Lance w. Brunner “The Orchestra and Recorded Sound”, *The orchestra, a collection of 23 essays on its origin and Transformation*, Peysers, ed, Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006 pp478-79.

esa manera incrementar la aceptación del público a esa música menos conocida. Por otra parte, la industria discográfica puede alentar a las orquestas a ampliar su repertorio.⁷⁹

Los discos de música clásica en Colombia

A final de los años cuarenta como resultado de la situación macroeconómica de Colombia, floreció el mercado del disco promoviendo la creación de fábricas y sellos discográficos propios. El gobierno tomó medidas proteccionistas para proteger esta nueva industria, dentro de las cuales el alto pago de impuestos desestimulaba su importación y activaba la producción local. En 1951 la diferencia de precios se acentuó cuando el Gobierno restringió la importación de discos al considerarlos bienes de lujo. Los empresarios locales prensaban discos a través de licencias de matrices grabadas en el exterior pertenecientes a grandes disqueras internacionales y algunos produjeron nuevos contenidos⁸⁰.

El mercado discográfico nacional cuyo epicentro fue Medellín, logra crear un mercado diverso de música colombiana, que incluye porros, pasillos, bambucos, pasodobles, así como músicaailable tropical. Bermúdez expone que el avance de la radiodifusión y la industria del entretenimiento hicieron expandir el ámbito de las orquestas de baile de Lucho Bermúdez y Pacho Galán entre otras. Desafortunadamente, en ese florecimiento no participó la música clásica en Colombia cuyos líderes se encontraban llenos de prejuicios, según Bermúdez con una visión entre el nacionalismo y las tendencias universalistas, en ambos casos dirigidos a un pequeño segmento del mercado.⁸¹

La poca o nula producción discográfica de música clásica y las dificultades para acceder a discos extranjeros fue un gran reto para esa “inmensa minoría”.⁸² Como lo menciona Otto de Greif en dos comentarios. El primero publicado en las Lecturas Dominicales de El tiempo el 29 de enero de 1961:

“...Es irritante ahora que los pobres melómanos ávidos de aumentar el acervo de sus conquistas musicales se vean privados de poder hacerlo, por la prohibición de la importación de discos, mientras el bibliófilo al

⁷⁹ Ibid

⁸⁰ Carolina Santamaría-Delgado “Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical”, Artes la revista, Medellín: Universidad de Antioquia, Vol. 16 Núm. 23, 2017, pp. 143-144.

⁸¹ Egberto Bermúdez, “Un siglo de música en Colombia: ¿entre el nacionalismo y el universalismo?”, *Revista Credencial Historia*, (Bogotá: diciembre 1999, p.8-10.

⁸² Denominación de Alvaro Castañón en la emisora HJCK dedicada a la música clásica, y a su reducido y exclusivo círculo

que más mal que bien (merced a los precios que se estilan) puede hacer venir a sus manos el libro anhelado".⁸³

El Segundo comentario publicado en El Tiempo del 31 de enero de 1965, sobre la Radiodifusora Nacional víctima de esas restricciones:

"Solamente cuenta con su discoteca sin poderla incrementar gracias al mercado unilateral local, con un poco de música de cámara y nada de *lied*. Menos mal que ciertas embajadas e instituciones extranjeras la obsquian a veces con jugosas anchetas de discos sápidos."⁸⁴

Dentro de la discografía de la OSC se identifica el album grabado por Philips, "Orquesta Sinfónica De Colombia - Dirección Olav Roots" (Álbum), Philips, 19, el cual incluye las obras: Sinfonía no. 5 en Si Bemol Mayor de Schubert completa, las Creaturas de Prometeo de Beethoven, El Aprendiz de Brujo de Dukas y la Rapsodia Rumana no, 1 de Enescu. En esta grabación se aprecia una sonoridad clara en articulaciones y precisión rítmica. El tempo un poco apresurado lo cual no permite articular las frases con tanta claridad, descuidando un poco los finales. Sin embargo, el sonido tal vez no es tan homogéneo, dando más presencia a los timbres agudo, y en mi gusto faltando un equilibrio mayor en los bajos, así como la tan difícil mezcla de vientos y cuerdas en una sonoridad empastada.⁸⁵

Las demás producciones discográficas se centraron en difundir la música de compositores colombianos como Luis Antonio Escobar con grabaciones del Ballet Avirama, la Pincesa y la Arveja; José Rozo Contreras con Tierra Colombiana Suite Sinfónica, Burlesca Y Una Canción Y Tres Romanzas (1958)⁸⁶ y Guillermo Uribe Holguín con Homenaje a Bolivar Op. 106⁸⁷ y la Sinfonia No. 4 O. 98⁸⁸

En 1964 "Con el ánimo de fomentar el desarrollo de la cultura en el país, la Federación Nacional de Cafeteros llevo a cabo el Concurso de Música Sinfónica (como acto de contrapeso a los mayores estímulos para el genero popular). El concurso fue promocionado por prensa, radio y televisión y en folletos que llegaron a todos los conservatorios y escuelas de música, con el propósito de "despertar la inquietud de todos los artistas con inclinación hacia la música seria". El resultado se presnteó en concierto de los ganadores quienes fueron los compositores con los

⁸³ De Greiff, Escritos sobre música clásica, p 177.

⁸⁴ Ibid, p 37

⁸⁵ Orquesta Sinfónica De Colombia - Dirección Olav Roots" (Álbum), Philips, 19. (<https://www.youtube.com/watch?v=z3u-wmlTKU>).

⁸⁶ Rozo Contreras, Tierra Colombiana Suite Sinfónica, Burlesca Y Una Canción Y Tres Romanzas (1958), <https://www.youtube.com/watch?v=RctNpeggPxM>.

⁸⁷ Uribe Holguin, Homenaje a Bolivar Op. 106, <https://www.youtube.com/watch?v=qP0cs5YomCg>

⁸⁸ Uribe Holguin, Sinfonia No. 4 O. 98 <https://www.youtube.com/watch?v=j1yDf59stPg>

seudónimos Heriw Alto (Fabio González Zuleta), con la Sinfonía No. 4 del Café y Trotamuntos (Roberto Pineda Duque) con el triple concierto para violín, violonchelo piano y orquesta. Las obras fueron grabadas por discos Daro bajo el nombre de Compositores colombianos.⁸⁹

3.3 El papel de la radio y la televisión

La radio en Colombia se inició hacia la década de los años cuarenta. La emisora transmitía doce horas de programación diarias durante los siete días de la semana. En esas franjas se programaban presentaciones de música de cámara y de orquesta, así como programas relativos a la historia de la música y radioteatro con adaptaciones de las grandes obras de la literatura universal, musicalizadas por la OSN, en una visión de trabajar “por la cultura nacional”, apoyados por un grupo de intelectuales a quienes se les encomendó esa tarea. (Otto de Greiff, Leon de Greiff- quienes aportaron sus archivos discográficos personales-, Guillermo Espinosa, Gerhard Rothstein- quien sería el director de la Sinfonietta de la Radiodifusora y uno de los cuartetos de cuerda de la emisora. Durante los años 50 la radiodifusora nacional de Colombia se consolidó como un modelo internacional, como fuente de información y de cultura.

La Radiodifusora Nacional grababa numerosas presentaciones de música de cámara y de la OSC. Actualmente el archivo de la emisora (actual Señal Radio Colombia) cuenta con algunas grabaciones ya que gran parte del material al parecer ya no existe, según palabras de Blanca Uribe en la entrevista).⁹⁰

El 13 de junio de 1954 (un año luego del golpe de Estado de Rojas Pinilla), llega la televisión en Colombia, como un servicio prestado por el Estado y dependiente directamente de la Oficina de Información y Propaganda de la Presidencia de la república. La OSC interpretó el Himno Nacional con Roots en la dirección de la orquesta y el coro. En total se contaba con 400 televisores. En hogares y vitrinas de almacenes el estupor no tuvo límites. “Comprarse un televisor es como llevarse a casa el teatro Colón, sin el esplendor o la incomodidad de sus palcos decimonónicos”. El estado programa cultura o entrenamiento en una franja diaria entre las 7 y las 9 de la noche, franja que presentaba a la OSC, bajo la dirección de Olav Roots. En 1958 y gracias a las posibilidades técnicas de transmitir fuera del estudio de grabación, La *Novena Sinfonía* de Beethoven interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional llegó a cientos de hogares en el país

⁸⁹ Compositores colombianos, OSC, <https://www.youtube.com/watch?v=yaNphXPAtQk>

⁹⁰ Blanca Uribe, entrevista, Ibagué 26 de mayo de 2019.

desde el escenario del Teatro Colón de Bogotá. El proyecto de Televisión estatal fue decayendo como resultado de los altos costos de producción, así que se conformó un modelo mixto con participación privada con espacios comerciales, dando paso a una programación de concursos novelas y revistas musicales, desplazando la programación educativa y cultural y dando paso a lo que hoy llamamos cultura del entretenimiento.⁹¹

4. Gran orquesta, gran repertorio

La agrupación sinfónica es y existe para y por su repertorio. Según Weber, diseñar un programa de concierto implica necesariamente una serie de acuerdos entre públicos, músicos, gustos y por extensión fuerzas sociales.⁹² En ese sentido, la búsqueda de satisfacer o promover un gusto musical, como acto selectivo que establece una propuesta estética, está ligado con la selección y programación sistemática y duradera en el ejercicio de promoción musical de una orquesta sinfónica.

Durante el Siglo XX la orquesta sinfónica es acreedora de una diversidad en estética, estilo y técnica sin precedentes. No obstante, esta agrupación es de naturaleza retrospectiva en la selección de su repertorio⁹³. Burkholder señala que la música de Haydn o Mozart fue escrita para responder a su tiempo, modo y lugar. Sin embargo, hacia la mitad del siglo XIX, ésta habría revivido con una “inmortalidad garantizada”, estableciéndose dentro del canon del repertorio orquestal. El concepto de “clásico” fue tomado como analogía de la literatura y las artes visuales. En ese sentido esas “obras maestras” al igual que los artefactos maravillosos hechos por antiguas culturas, fueron dispuestos sobre los pedestales para ser exhibidos y admirados por el público.⁹⁴ Pero, ¿qué características deben ostentar las obras que merecen hacer parte de esa “exposición permanente?”. Burkholder expone que la historia de la música está concebida de manera secuencial, en donde las técnicas y estéticas alcanzan su punto de perfección, ubicadas

⁹¹ <https://www.senalmemoria.co/articulos/quien-estuvo-en-el-origen-de-la-radiodifusora-nacional-de-colombia>; Colombia en el Espejo: 60 años de televisión. Documental Caracol televisión; <https://canaltrece.com.co/noticias/64-anos-de-la-llegada-de-la-television-colombia> http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/television_colombia.htm.

⁹² Weber, *la gran transformación del gusto musical*, p. 11

⁹³ J. Peter Burkholder, “The Twenty Century And The Orchestra as Museu”, *The orchestra, a collection of 23 essays on its origin and Transformation*, Peyser, 2006, pp. 413-117

⁹⁴ Ibid, pp. 418-420.

en una línea de tiempo y en las cuales cada “gran compositor”, toma su lugar en la cadena de influencias que los enlaza con sus antecesores y los valida como proveedores de un aporte evolutivo en técnica y elementos novedosos, que a su vez sirven de modelo para las generaciones futuras. No obstante, el arte dentro de su inutilidad, da licencia a exploraciones libres, con la sola visión estética, por lo tanto, la selección de las “obras maestras”, contiene una gran dosis de subjetividad respecto a definiciones estéticas.

La definición del gusto, ofrece varias miradas que combinan las definiciones de “lo bello” y “el gusto”. Para los filósofos David Hume (1711-1776) e Immanuel Kant (1724-1804) “lo bello”, responde a una preferencia subjetiva compartida entre los individuos. No obstante, para Hume la configuración del gusto cruza por afinarse con un modelo que estandariza y normatiza las cualidades de lo equilibrado, armónico y correcto (lo cual puede ser aprendido al estar expuesto a una experiencia recurrente). Para Kant el juicio de lo bello se centra en lo estético, sin ningún interés intelectual, acotándolo a la dimensión del placer. Kant establece que la percepción de la belleza es una proyección subjetiva y por el contrario Hume propone que el juicio del gusto debería ser llevado a cabo por un crítico del gusto -o conocedor-, lo que los entrona como hombres de juicios sólidos, libres de prejuicios poseedores de una delicadeza del gusto y con una gran experiencia. Serán los juicios estéticos de estos hombres de quien nacería la norma o regla, tras la opinión unánime de los otros, originando la norma de gusto y belleza.⁹⁵ Para Hume la experiencia o la exposición al objeto es fundamental en la teoría de la formación del gusto siendo este desarrollable o perfectible. Por su parte, para Kant cada cual tiene su gusto, es decir, juicios particulares o privados sin validez universal.

Tal vez en aras de conciliar entre la postura de Hume y Kant, Weber señala que el principio rector para el diseño de la programación de conciertos en el Siglo XVIII, era el llamado “miscelánea”, el cual consistía en un número de entre ocho a quince piezas, que buscaban satisfacer una variedad de gustos y conducta social del público. En un mismo concierto se escucharían números de ópera, solos instrumentales, música de cámara, oberturas y sinfonías y se reunían a escuchar música personas con intereses musicales variados. A comienzos del Siglo XIX, la programación “miscelánea” entra en crisis, al generarse cuestionamientos sobre la diversidad musical y social conveniente para un programa y espacio. Surgió un movimiento idealista (como Hume), con una visión del gusto y de la programación con principios más elevados que los de la música de salón.

⁹⁵ Darío Torregrosa Ayuso, *El gusto de Kant*, Asignatura Historia del Arte, Universitat de Valencia, 2018.

Como consecuencia, la vida musical empezó a fragmentarse por repertorio separando al público y dividiéndolo de acuerdo a “sus gustos”. A mediados del siglo XIX, florece un pensamiento alrededor de un movimiento que buscaba repensar la vida cultural y política de Europa, alrededor de una corriente que democratizara la “buena cultura”, la cual le permitió a la música clásica un estatus hegemónico dentro del pensamiento musical, la pedagogía y las ceremonias públicas. Esto generó una necesidad de unir nuevamente los espacios musicales fragmentados, (ya sin retorno a la programación tipo “miscelánea”), y se promovió de manera privilegiada el repertorio propuesto por alguna “autoridad cultural” alrededor de repertorios canónicos y clásicos considerados como Obras Maestras inmortales⁹⁶.

A diferencia de la literatura o de la pintura, el acceso a la experiencia musical, requiere de un intermediario permanente entre ella y el público (intérprete). En consecuencia, la pregunta alrededor de la selección y programación del repertorio están rodeadas de negociaciones, pactos, visiones y como señala Weber, una serie de fuerzas sociales, las cuales se tratarán de dilucidar en las líneas posteriores.

4.1. Primera temporada de la OSC: julio-diciembre de 1953

La esencia y razón de ser de la mayoría de las orquestas creadas durante el siglo XX fue la de honrar y preservar la tradición y la herencia de la música sinfónica y difundirla en un público o una comunidad. En el caso particular de la OSC, su documento fundacional no acoge de manera explícita una Misión; sin embargo, dentro de algunos documentos encontrados, como publicaciones de celebración de los primeros años, se menciona el propósito y razón de ser de la orquesta la cual buscaba “dotar a Colombia de una gran orquesta sinfónica”⁹⁷.

El cumplimiento de este objetivo inicia con el ejercicio de reconocer el inventario de músicos disponibles con las capacidades necesarias para tal fin. Si bien, esta nueva agrupación acogió a músicos que ya hacían parte de la predecesora OSN (1936-1952), la capacidad instalada ofrecía pocas cuerdas y algunos vientos de la Banda Nacional. La comisión de Uribe Hoguín y Rozo Contreras, tuvo como objetivo importar de Europa, músicos para ser jefes de grupo y

⁹⁶ Weber, *la gran transformación del gusto musical*, pp 115-18

⁹⁷ *La orquesta sinfónica de Colombia*, 1954

fortalecer la orquesta naciente con violinistas y chelistas extranjeros con un buen nivel y experiencia⁹⁸

Con éxito se logró la contratación de 82 músicos, de los cuales 32 eran extranjeros (incluyendo el director). Según el fagotista Sigfried Miklin, “cuando llega Olav Roots, el panorama era difícil, pues fue necesario enfocar el trabajo de ensamble de conjunto, creación de la sonoridad orquestal y la disciplina de la orquesta, cosa que aquí no se conocía”.⁹⁹ En entrevista con Frank Preuss, concertino de la OSC entre 1952 y 1963, la orquesta estaba conformada por músicos alemanes, austriacos, españoles e italianos, como “una torre de Babel”. Un porcentaje eran músicos de la antigua OSN según Preuss “unos buenos y otros no tanto”, así como un porcentaje de la nueva OSC la integraría un grupo de jóvenes colombianos con una gran energía e ímpetu. En esa mezcla tan heterogénea, Roots se dió a la tarea de construir una orquesta y llevarla a un buen nivel, trabajando alrededor de obras que ofrecen escuela y alínean a la agrupación para un óptimo desarrollo.¹⁰⁰

En los primeros meses de 1953, la orquesta orientó sus esfuerzos al trabajo juicioso y disciplinado de estudiar y montar un repertorio orquestal emblemático con un trabajo alrededor del montaje de obras como sinfonías 1, 2 y 3 de Beethoven, sinfonía 4 de Tchaikovsky, conciertos para piano de Mozart y Beethoven, oberturas como *la forza del destino* de Verdi, *Los maestros cantores* de Wagner y *el carnaval romano* de Berlioz.

Luego de su lanzamiento el 20 de julio (fiesta de la independencia de Colombia) y hasta diciembre de 1953, los conciertos presentados fueron clave para responder a las expectativas del Gobierno y de los impulsores de la orquesta, posicionándola como dependencia del también nuevo Departamento de Cultura Popular y Extensión Artística del Ministerio de Educación Nacional.

Como se mencionó anteriormente, según Weber diseñar la selección del repertorio denota un proceso de mediación para complacer necesidades, gustos y deseos diversos, de individuos y colectivos. La selección de las obras es inherente a la toma de decisiones que potencialmente pueden orientar el gusto musical. Weber explica como los “conocedores” pueden tratar de controlar el gusto y el público puede aceptar ese control o ignorarlo. En ese sentido, también es interesante hacer referencia al “idealismo musical” en donde la música clásica comenzó a verse como fuente de orgullo tanto cívico como nacional, alrededor de una identidad cosmopolita

98 Sigfried Miklin, Entrevista 8 de marzo de 2019

99 Ibid

100 Frank Preuss, Entrevista abril de 2019 en Ibagué

mediante la difusión de obras identificadas como canónicas, las cuales constituyen en el ABC del repertorio sinfónico integrado por “obras de composición cuidada”.¹⁰¹ Los programas de la OSC siguieron este modelo de homogeneidad, seleccionando piezas musicales de géneros relacionados que compartieran un mismo nivel de gusto. En ese sentido, la OSC se ciñó al programa estándar incluye oberturas, conciertos y sinfonías de los autores más reconocidos en la historia de la música clásica occidental.

Según Mueller, el repertorio estándar, es un concepto que emerge de la experiencia acumulada, tanto de productores como de audiencia de conciertos sinfónicos lo comprende música que ha sobrevivido a la selección competitiva, siendo por lo tanto, una especie de herencia social firmemente enraizada en el hábito humano.

Durante el segundo semestre de 1953 se presentaron 28 conciertos, en donde se ofrecieron al público alrededor de 60 obras distintas de 37 compositores. De esas 60 obras, 27, es decir el 45% hacían parte de este repertorio de base. Los géneros musicales más comunes en la programación fueron la obertura, el concierto y la sinfonía. Las obras restantes fueron obras sinfónicas de compositores menos emblemáticos, pero igualmente canónicos.

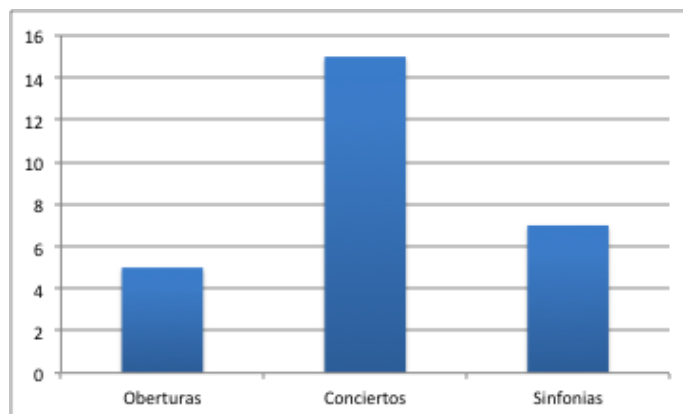
| Género | Compositor | Obra |
|------------|------------|--|
| Oberturas | Beethoven | Leonora |
| | Berlioz | El carnaval romano |
| | Wagner | Maestros cantores |
| | Von Weber | El cazador furtivo |
| | Verdi | La Forza del destino |
| Conciertos | Bach | Brandemburgués No.3 |
| | | En Re menor para 2 violines |
| | Beethoven | Concierto No. 4 para piano, en sol mayor Op. 58 |
| | | Concierto No.1 para piano y orquesta Op. 15 |
| | | Concierto No. 3 para piano |
| | | Concierto No. 5 - Emperador |
| | Brahms | Concierto No. 2 para piano en Si bemol mayor, Op. 83 |

¹⁰¹ Weber, La gran transformación del gusto musical, pp. 117-18.

| | | |
|-----------|-------------|---|
| | Chopin | Concierto No, 1 en mi menor para piano |
| | Liszt | Concierto No. 1 para piano |
| | Mendelsohn | Concierto para violín Op. 64 |
| | Mozart | Concierto para piano y orquesta K488 |
| | | Concierto para Flauta, arpa y orquesta K299 |
| | | Concierto para piano No. 24 K491 |
| | Tchaikovsky | Concierto No.1 para Piano en Si Bemol menor |
| | | Concierto para violín Op. 35 |
| Sinfonías | Beethoven | Sinfonía no, 3 (Heroica)en Mi Bemol mayor, Op. 55 |
| | | Sinfonía No. 1en Do mayor Op. 21 |
| | | Sinfonía No. 2 en Re mayor, Op. 36 |
| | Brahms | Sinfonía No, 4 Op. 98 en mi menor |
| | Mozart | Sinfonía 40 KV 550 |
| | Tchaikovsky | Sinfonía No. 4 |
| | Stravinsky | Suite del Pájaro de Fuego |

Tabla 4. Repertorio de base, 1953 primer semestre de la orquesta

De ese repertorio estándar (el cual representa el 45%), las oberturas abarcan el 19%, los conciertos el 55% y las sinfonías el 26%



Gráfica 6. Proporción entre oberturas, conciertos y sinfonías presentadas el primer año de la OSC

El género más interpretado durante el primer año fue el concierto, privilegiando al piano como solista con el 66% de los conciertos para este instrumento. El 22 de septiembre, se presentó un programa con Arthur Rubinstein (1887-1982) como solista invitado. El programa dirigido por Olav Roots estuvo comprendido por la Obertura el Carnaval romano de Berlioz, Concierto para piano

No. 2 Op. 21 de Chopin y concierto para piano No.1 de Tchaikovsky. Rubinstein ya había visitado Colombia en 1937 en una serie de recitales en el Teatro Colón finalizando su visita con el Concierto para piano No. 4 en sol mayor, Op. 58, con OSN. Según Otto de Greiff, “el público se llenó de pasmo y estalló en aplausos delirantes, llegando a exigir mas de un bis, contra todo uso” ¹⁰²

Otros pianistas invitados durante ese primer semestre de actividades de la OSC fueron: Elvira Restrepo de Durana, Armando Palacios, Hilde Adler, Sonia Ordóñez de Restrepo, Rosalía Cruz de Buenaventura, Paul Badura Skoda, Pablo Arévalo, Annamaria Penella, Jean Casadesus y Martha E. Emiliani. En segundo lugar, el instrumento solista fue el violín con solistas como Luis Biava, Frank Preuss, Hubert Aumere e Inés Pfaff.

La inclusión sistemática de conciertos para solista, hace resonancia con el concepto de Weber respecto al gusto por el virtuosismo. El público aclama a los intérpretes de la música que ostentan unas habilidades técnicas extraordinarias. La experiencia de relacionarse con una obra para solista, facilita y acerca al público al lenguaje musical instrumental.

Por su parte Taruskin señala que, durante el siglo XIX la “democratización del gusto musical”, tuvo como elemento transversal las nuevas formas de patronazgo, cobrando gran importancia la venta de boletería para los conciertos, lo cual desarrolló la competitividad entre los músicos, en quien tendría la habilidad de dejar atónitos a los asistentes con sus habilidades técnicas desmesuradas. En el periodo romántico nace la figura del virtuoso itinerante, figura presente aún en nuestros días.¹⁰³ En la historia de la música, la moda del virtuoso se empieza a desestabilizar en la segunda mitad del siglo XIX, con la promoción del compositor como artista, exaltando los “valores sinfónicos”. Por su parte, la sinfonía como género, hace contrapeso al concierto y denota una experiencia de conjunto que en su proceso creativo demuestra el nivel de maestría del compositor en un hálito netamente académico. Como resultado, el oyente se enfrenta a una experiencia que le demanda un nivel de comprensión auditiva y un reconocimiento de elementos de la música que proporciona una experiencia para oyentes más conocedores y experimentados. Según Weber, la adquisición de una formación musical hizo parte de los valores idealistas y el público la adquiriría de manera informal y progresiva en la sala de conciertos.

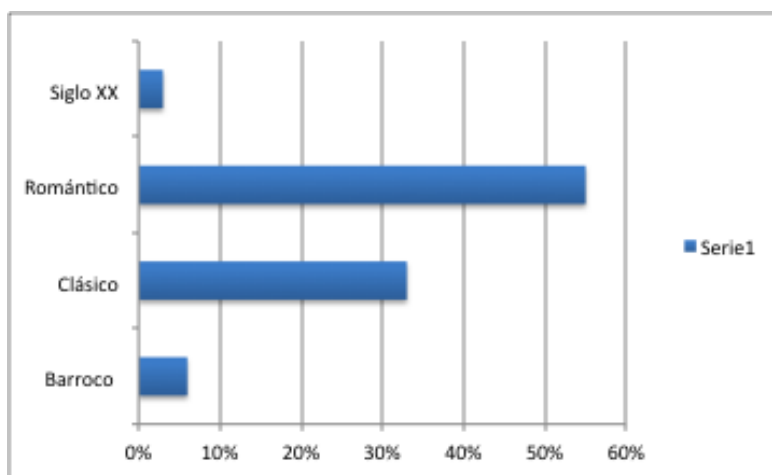
¹⁰² Otto de Greiff, “El primer recital de Rubinstein”, *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX*, p. 59

¹⁰³ Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 273-77.

En la programación de la OSC, la combinación del virtuoso (el concierto) y el artista-compositor (la sinfonía), pareció ser una estrategia muy hábil de mediación para satisfacer al preciado público conocedor y para interesar y cultivar a un nuevo público.

4.1.1. La propuesta estética predominante

Respecto a la estética musical más programada en la primera temporada de la OSC, el lenguaje musical más común fue el del romanticismo, el cual representa el 55% de las obras, seguida por el 33% del periodo clásico, el 6% del barroco y obras del Siglo XX con un 3%.



Gráfica 7. Comparación propuestas estéticas primer año

Según Taruskin, la música del romanticismo posibilitó expresar la individualidad a la esfera pública artística e instaló una alternativa a la noción de “la verdad”, transformándola en “verdad” (no una única verdad, sino una verdad individual que puede coexistir con otras verdades). Es decir, los principios e ideales no son uniformes, excepto por la intención sincera y auténtica de exaltar la experiencia individual. La estética del romanticismo genera una ruptura e indiferencia entre la política y la música, declarándose mutua hostilidad. Pero lejos de ser políticamente pasiva, la estética del romanticismo y en particular la música, sustituye la consciencia colectiva por la consciencia individual y la búsqueda en solitario de la propia verdad. La colectividad más invocada para este propósito fue la de Nación como nuevo concepto que, a diferencia de Estado,

no es necesariamente una entidad política, sino definida como consciencia colectiva o cultura colectiva.¹⁰⁴

Desde el punto de vista técnico, la conformación orquestal estándar durante el Siglo XX obedece al modelo de orquesta romántica, siendo precisamente el repertorio romántico el que ofrece oportunidades de lucirla en su máximo esplendor, alrededor de obras ricas en expresividad armónica y tímbrica, que conecta emocionalmente por igual al oyente novato o al experimentado.

4.1.2. La cuota colombiana en la primera temporada

Al rededor del proyecto de “dotar a Colombia de una gran orquesta”¹⁰⁵, la exaltación de los valores y promotores del nacionalismo musical colombiano cobra gran importancia. Dentro de la programación de la orquesta es clave incluir a las personalidades musicales colombianas más relevantes, que exaltan elementos musicales nacionales como el uso de canciones populares, danzas y ritmos de temas nacionalistas “vistiéndolos de etiqueta”. Esta estrategia contribuye a generar identidad colombiana y propósito propio, dentro del proyecto “genérico” de una institución orquestal sinfónica.

Por supuesto, los invitados a hacer parte del repertorio del primer semestre de la OSC, son figuras clave en su momento en el desarrollo musical de Colombia. Los compositores colombianos a quienes se les incluyo obras en la programación del primer año fueron:

Jesús Bermudez Silva (1884-1905). Promotor de la música sinfónica en Colombia desde 1910. En 1929 estudió con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid. En 1935 regresó a Colombia y se vinculó como docente del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. En 1942 asumió por dos años la dirección del Conservatorio del Tolima en la ciudad de Ibagué. En el período entre 1952 y 1963, se reintegró al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y fue miembro activo del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, fundado en 1959.

José Roza Contreras (1894-1976). Con estudios en Roma, desde 1924 con Oscar Zuccarini, primer violín de la Orquesta Sinfónica de Roma; armonía y contrapunto con Cesare Dobice, composición y dirección para banda con Alessandro Vessella y música sacra con el sacerdote Raffaele Casimiri. En 1929 viaja a Viena para estudiar en el *Neues Wiener Konservatorium*, actualmente la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, donde completó estudios en

¹⁰⁴ Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*. PP 61-63

¹⁰⁵ Colombia, Presidencia de la República, *Decreto 2916 del 24 de noviembre de 1952*, por el cual se crea la Orquesta Sinfónica de Colombia, dependiente del Departamento de Cultura Popular y Extensión Artística del Ministerio de Educación Nacional

dirección y composición con Eugéne Zador y Rodolf Nilius. A su regreso a Colombia en 1931, fue nombrado como director de la Banda Sinfónica de Norte de Santander hasta 1933, cuando fue nombrado director de la Banda Nacional de Bogotá, cargo en el cual permaneció durante 40 años.

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Impulsador de la música sinfónica en Colombia desde 1905. Viajó en 1907 a Francia, para realizar estudios en la Schola Cantorum de París con Vincent D'Indy. Finalizó sus estudios en 1910. Director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional entre 1919 y 1935 y luego entre 1942 y 1947. Con más de un centenar de composiciones, la obra de Uribe Holguín es una de las más importantes de la música sinfónica en Colombia.

Adolfo Mejía (1905-1973). Músico con gran contacto con la música popular de la costa caribe colombiana y el jazz, con estudios interrumpidos de composición. Su obra academicista fue escrita entre 1937 y 1960. Con una influencia impresionista y nacionalista se destaca por el uso de músicas tradicionales colombianas en formato sinfónico. Entre sus obras más destacadas se encuentran la Pequeña Suite y las Acuarelas colombianas para orquesta de cuerdas.

| Compositor colombiano | Obra |
|-----------------------|----------------------------------|
| Bermúdez Silva | Cuento de Hadas, Poema sinfónico |
| Rozo Contreras | Burlesca |
| Uribe Holguín | Del Terruño Sinfonía Op 15, 1924 |
| Mejía Adolfo | América- Poema Sinfónico, 1946 |
| Uribe Holguín | Misa de Requiem Op 17 (1926) |

Tabla 5. Obras de compositores colombianos programadas en el primer año

4.1.3. Música del siglo XX en la primera temporada

Weber señala que entre 1850 y 1870, una de las orquestas referente en el mundo como la Filarmónica de Viena, estableció un modelo de programación de repertorio predominante de piezas orquestales conocidas de Haydn, Mozart y Beethoven: (compositores para quienes Viena fue un hogar). El programa habitual constaba de cuatro obras una de las cuales era de algún compositor vivo con el fin de ampliar el espectro histórico en el repertorio. Inclusive por iniciativa

de su junta directiva, se comenzaron a realizar “pruebas” de piezas nuevas, varias veces al año, práctica existente en ese momento por la *Philharmonic Society* de Londres.¹⁰⁶

Dentro de primer semestre de la OSC, la música del siglo XX estuvo representada por la Suite del Ballet *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky (1882-1971) -obra interpretada 16 veces entre 1953 y 1972 y dirigida por el propio compositor en la emblemática visita en 1960-, *Huapango* del mexicano José Pablo Moncayo (1912-1958) y *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofieff (1891-1953).

4.1.4. Primera temporada: proyección nacional e internacional

Durante el primer semestre de labores de la reestructurada OSC se realizó una gira internacional a Ecuador, entre el 7 y el 9 de diciembre, “con extraordinario éxito de público y crítica, tres conciertos ordinarios y uno especial en la magnífica iglesia de los jesuitas”¹⁰⁷

Para la gira, la OSC preparó 13 obras, presentadas en tres programas distintos, con la participación de solistas.

Programa 1, en homenaje al presidente del Ecuador:

- Obertura de la ópera *La Novia Vendida* de Smetana
- Poema sinfónico, *Cuento de Hadas* de Bermúdez Silva
- Concierto No. 1 para piano de Liszt, con Elvira Restrepo de Durana como solista
- Sinfonía No. 9 *Del Nuevo Mundo* de Dvorak.

Programa 2, en homenaje a la ciudad de Quito en sus fiestas cívicas.

- Obertura de la ópera *El Cazador Furtivo* de Von Weber
- Sinfonía Op. 15 *del Terruño* de Uribe Holguín
- Concierto para violín Op. 35, de Tchaikovsky con Hubert Aumer (concertino de la orquesta) como solista
- *El Aprendiz de Brujo*, de Paul Dukas

Programa No. 3

¹⁰⁶ Weber, *La gran transformación en el gusto musical*, 361-62

¹⁰⁷ *La orquesta sinfónica de Colombia, 1954*

- América, poema sifónico de Adolfo Mejía
- Sinfonía No. 2 de Beethoven
- Concierto para Flauta, arpa y orquesta K299 de Mozart, con Oscar Alvarez y Arlette Bezdechi (segunda flauta y arpista de la OSC)
- Suite del Pájaro de Fuego, de Stravinsky.

Para finalizar el primer año de labores, los últimos días de diciembre de 1953, la OSC participó en el Festival de Cartagena, bajo la dirección de Guillermo Espinosa como director invitado y con la participación de solistas internacionales como la soprano Virginia Mac Watters, el pianista Jean Cassadesus y otros locales como Inés Pfaff en el violín y Marta Emiliani en el piano. En palabras del crítico Otto de Geriff “como se ve en la primera temporada de la OSC, mostraba lo ambicioso de los objetivos, la seriedad, y responsabilidad del maestro Roots y sus instrumentistas”¹⁰⁸

4.2. El repertorio 1953-1973

A continuación, se analizará la programación del este periodo con el objeto de establecer sus tendencias, obras más interpretadas, compositores preferidos y propuesta estética entre otros. Durante esas dos décadas, la OSC ofreció 812 conciertos de temporada, en donde interpretó 2787 obras que correspondían a 905 composiciones distintas de 227 compositores. Eso significa, que el 5,2% de los compositores (12), proporcionaron el 32% del repertorio diverso (286), el cual fue expuesto al público en el 44% de la programación (1216). Según Mueller, el repertorio orquestal se podría clasificar de acuerdo a las obras de compositores con una gran trayectoria durante sus vidas, que poseen un gran volumen de obras y que han tenido un patrón de popularidad histórica. No obstante, otras consideraciones desde la musicología y la estética podrían ofrecer una mirada alternativa. Para Mueller la tradición sinfónica clasifica en seis grupos a los compositores más prominentes¹⁰⁹.

Grupo 1: Seis compositores eminentes: Beethoven, Brahms, Wagner, Tchaikovsky, Mozart y Bach.

Grupo 2: Un grupo más pequeño con un alto prestigio tradicional, con una popularidad estable, sin mayores fluctuaciones: Haydn, Haendel, Weber y Gluck.

¹⁰⁸ X Aniversario de la Orquesta Sinfónica de Colombia, Bogotá: OSC, noviembre 23-30, 1962, pp 34-37.

¹⁰⁹ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp 182-83

Grupo 3: Compositores en ascenso en sus ciclos de vida: Strauss, Sibelius, Frank, Stravinsky, Debussy, Rachmaninoff y Schostakovich.

Grupo 4: Compositores en fase de descenso en sus ciclos de vida: Schumann, Schubert, Berlioz, Liszt, Mendelsohn y Rubinstein.

Grupo 5: Compositores en un ciclo de complejidad mixta (arriba y abajo): Dvorak, Saint Sæens, Smetana, Grieg, Goldmark, MacDowell, Rimsky-Korsakov, Elgar, d'Indy, Glazounoff, Scriabin, Respighi, Bloch y Falla.

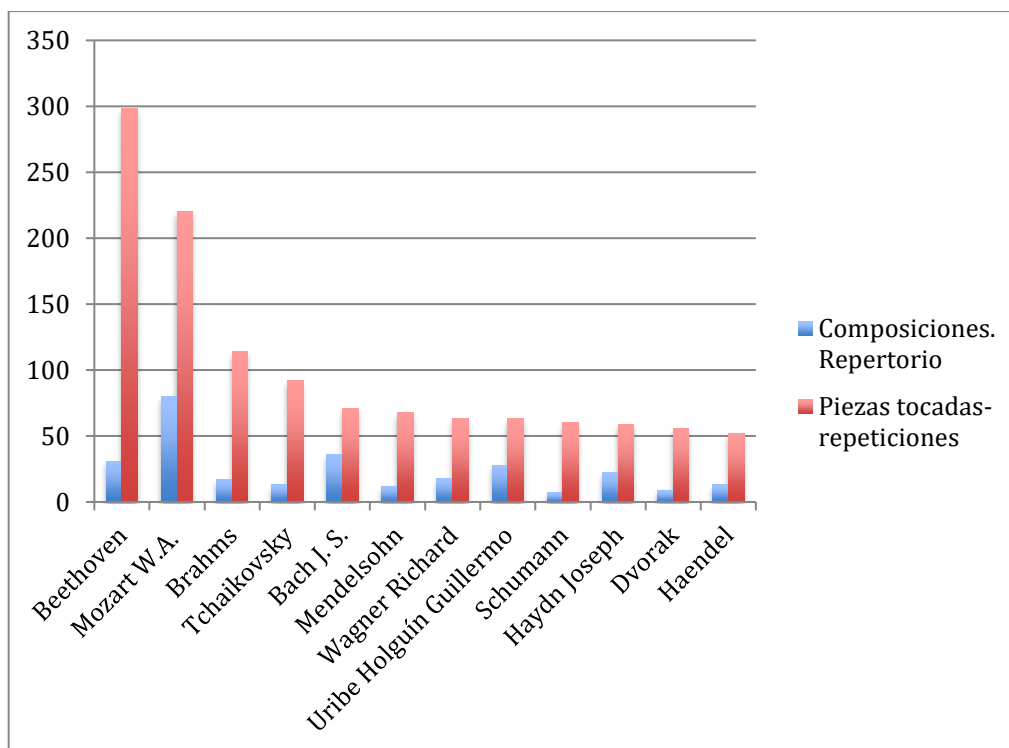
Grupo 6: Compositores que fueron prominentes y son totalmente olvidados: Spohr, Raff, Kalliwoda, Lindpaintner, Gade y Hummel.

Durante el periodo observado de la OSC, los cinco compositores más interpretados coinciden con el primer grupo de Mueller, considerados como top, con Mendelsohn del grupo 4 posicionado sobre Wagner del grupo 1. Del grupo 3, (compositores en su esplendor o fase en ascenso), se puede ubicar a Uribe Holguín, quien de acuerdo al análisis de los datos, se encuentra entre los compositores más interpretados por la OSC.

| | Compositor | Composiciones. Repertorio | Piezas tocadas- repeticiones |
|---|---------------|------------------------------|---------------------------------|
| 1. Top | Beethoven | 31 | 298 |
| 1. Top | Mozart W.A. | 80 | 220 |
| 1. Top | Brahms | 17 | 114 |
| 1. Top | Tchaikovsky | 13 | 92 |
| 1. Top | Bach J. S. | 36 | 71 |
| 4. Fase descenso | Mendelsohn | 12 | 68 |
| 1. Top | Wagner | 18 | 63 |
| * podría ser 3 en ascenso en su ciclo de vida | Uribe Holguín | 28 | 63 |
| 4. Fase descenso | Schumann | 7 | 60 |
| 2. Prestigio tradicional | Haydn | 22 | 59 |
| 5. Mixto arriba y abajo | Dvorak | 9 | 56 |

| | | | |
|--------------------------|---------|----|------|
| 2. Prestigio tradicional | Haendel | 13 | 52 |
| | | 12 | 286 |
| | | | 1216 |

Tabla 6. Compositores más interpretados en el periodo 1953-73



Gráfica 8. Comparación entre porcentaje de obras y sus repeticiones durante el primer año

Beethoven se posiciona en el primer lugar, en cuanto a mayor número de obras presentadas al público. En comparación con la lista de compositores más interpretados cuenta con el 24,5%, con casi el 11% sobre el total de las obras presentadas en esas 2 décadas. Se puede deducir que casi cuatro de cada diez obras interpretadas eran de Beethoven.

La siguiente tabla muestra la programación de obras de Beethoven de manera sistemática, siendo los años 1957 y 1970 en los cuales se programó la mayor cantidad de obras, por ser ambos años relativos a la conmemoración de su natalicio o fecha de fallecimiento respectivamente (1770-1827). Durante los tres primeros años de la OSC, se interpretaron las sinfonías 1 a la 7, tal vez como ejercicio de desarrollo y consolidación de la orquesta y su "colección permanente, así como labor de exponer al público a estas grandes obras maestras.

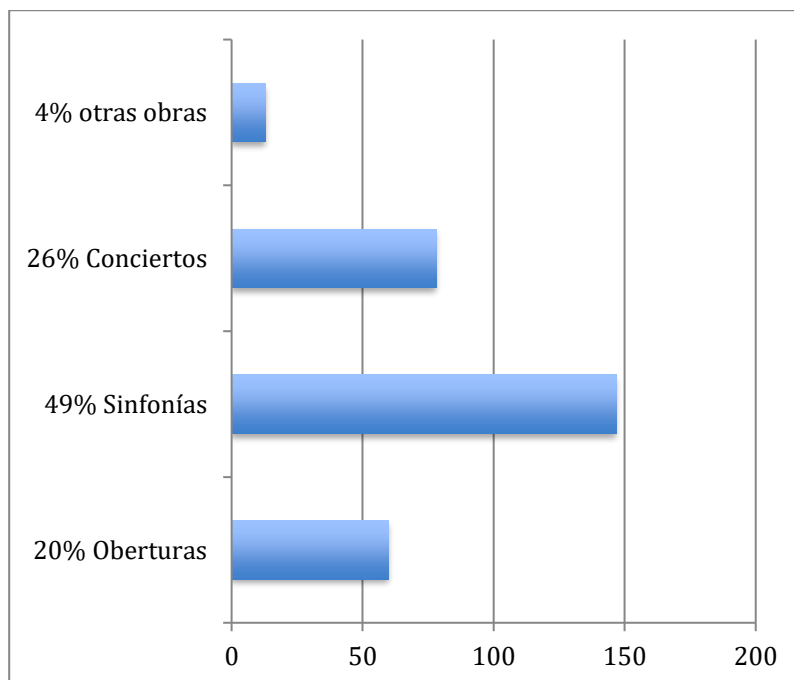
| Año | No conciertos | Conciertos con obras de Beethoven | Porcentaje |
|-------|---------------|-----------------------------------|-------------------|
| 1953 | 28 | 15 | 53% |
| 1954 | 23 | 10 | 43% |
| 1955 | 24 | 10 | 41% |
| 1956 | 28 | 6 | 21% |
| 1957 | 30 | 19 | 63% |
| 1958 | 29 | 8 | 27% |
| 1959 | 40 | 12 | 30% |
| 1960 | 47 | 26 | 55% |
| 1961 | 44 | 12 | 27% |
| 1962 | 36 | 7 | 19% |
| 1963 | 60 | 14 | 23% |
| 1964 | 49 | 16 | 32% |
| 1965 | 24 | 5 | 21% |
| 1966 | 38 | 19 | 50% |
| 1967 | 43 | 20 | 46% |
| 1968 | 44 | 15 | 34% |
| 1969 | 47 | 18 | 38% |
| 1970 | 55 | 37 | 67% |
| 1971 | 44 | 12 | 27% |
| 1972 | 43 | 9 | 21% |
| 1973 | 36 | 8 | 22% |
| Total | 812 | 298 | Promedio 36,6% |

Tabla 7. Obras de Beethoven presentadas durante el primer año.

Una vez mas se ratifica a Beethoven como la figura más más dominante en la historia de la música orquestal. El prestigio de su nombre es sinónimo de música clásica en la mente de

público especializado y no especializado. Su música desafía el cliché que determina que la gran música requiere de gran conocimiento por parte del público para poder ser apreciada¹¹⁰.

El 49% de las obras de Beethoven interpretadas por la OSC son sus 9 sinfonías, las cuales hacen parte de la tendencia, configurándose en sí mismas como un repertorio obligado para orquesta y público. Según Mueller, "Beethoven no hace más parte de la frontera del "gusto" musical, sino de hecho hace parte del gran público que lo disfruta y reconoce como familiar"¹¹¹



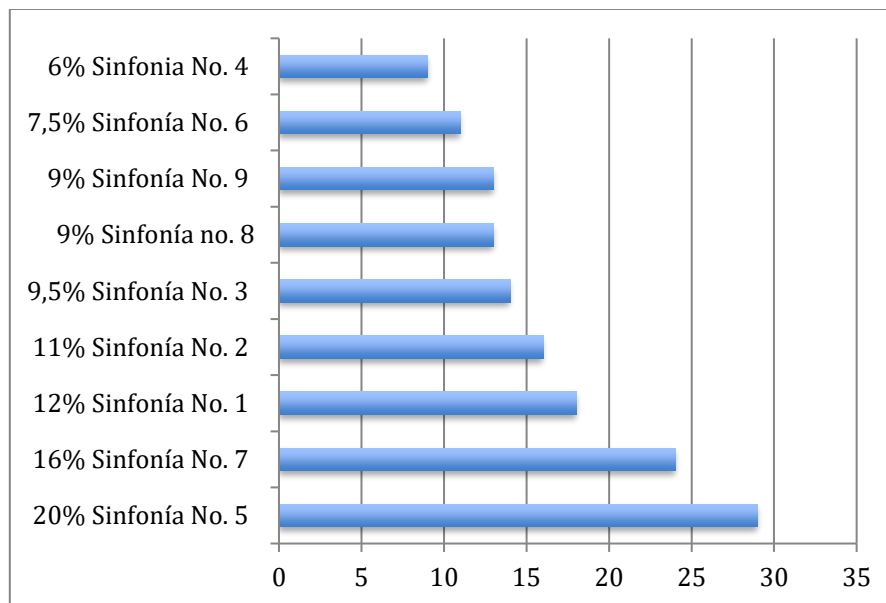
Gráfica 9. Comparación de géneros musicales en obras de Beethoven presentadas en el periodo

¹¹⁰ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p. 183

¹¹¹ Ibid, p. 185

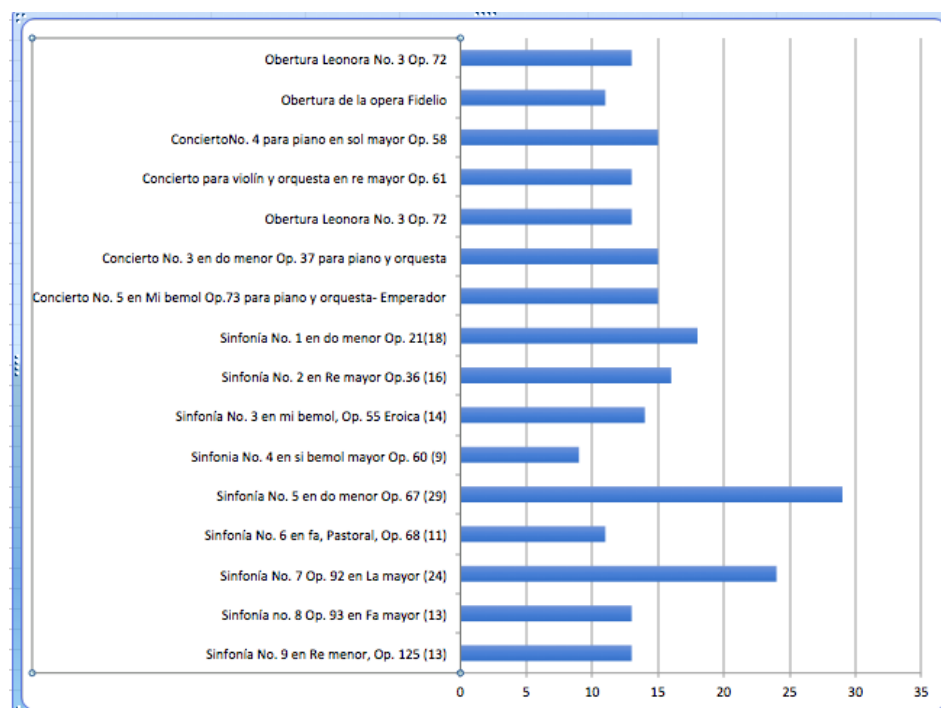
| Obra de Beethoven | No. De veces interpretada |
|---|---------------------------|
| Sinfonía No. 5 en do menor Op. 67 | 29 |
| Sinfonía No. 7 Op. 92 en La mayor | 24 |
| Sinfonía No. 1 en do menor Op. 21 | 18 |
| Concierto No. 3 en Do menor Op 37 para piano y orquesta | 17 |
| Sinfonía No. 2 en Re mayor Op.36 | 16 |
| Concierto No. 4 para piano en sol mayor Op. 58 | 15 |
| Concierto No. 5 en Mi bemol Op.73 para piano y orquesta- Emperador | 15 |
| Sinfonía No. 3 en mi bemol, Op. 55 Eroica | 14 |
| Obertura Leonora No. 3 Op. 72 | 13 |
| Concierto para violín y orquesta en re mayor Op. 61 | 13 |
| Sinfonía no. 8 Op. 93 en Fa mayor | 13 |
| Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125 | 13 |
| Obertura Prometeo Op. 43 | 13 |
| Obertura Egmont Op. 84 | 11 |
| Sinfonía No. 6 en Fa mayor, Op. 68 Pastoral | 11 |
| Obertura de la opera Fidelio | 11 |
| Sinfonia No. 4 en Si bemol mayor Op. 60 | 9 |
| Obertura Coriolano en Do. Op. 62 | 9 |
| Concierto No. 2 Op. 19 en Si Bemol mayor para piano y orquesta | 8 |
| Concierto No. 1 en Do mayor, Op. 15 para piano y orquesta | 6 |
| Oratorio Cristo en el monte de los Olivos, Op. 85 | 4 |
| Obertura la consagración de la casa, Op. 124 | 3 |
| Aria de Marzeline en Fidelio | 3 |
| Concierto para piano, violín y violonchelo Op. 56 | 2 |
| Fantasía en Do menor, para piano, coros y orquesta Op. 80 | 2 |
| Concierto el Sol mayor op. 58 para piano | 1 |
| Sonatina en Mi bemol mayor | 1 |
| 12 contradanzas | 1 |
| Concierto en Do menor para piano y orquesta | 1 |
| Misa en do mayor para cuatro voces solistas, coro y orquesta Op. 86 | 1 |
| Escena y aria Ah perfido, Op. 65 | 1 |
| Total obras (31) | 298 |

Tabla 8. Listado de las obras de Beethoven más tocadas



Gráfica 10. Sinfonías de Beethoven y cantidad de veces presentadas

Sus cinco conciertos para piano son predominantes con el 81% del total de la obra Beethoviana ofrecida por la OSC, siendo el más interpretado el Concierto No. 3 en Do menor Op. 37 para piano y orquesta, seguido por el Concierto No. 4 para piano en sol mayor Op. 58 y el Concierto No. 5 en Mi bemol Op.73 para piano y orquesta- Emperador.



Gráfica 11. Obras de Beethoven y cantidad de presentaciones durante el periodo

En cuanto al mayor número de obras por compositor, la lista la encabeza W. A. Mozart, seguido por J. S. Bach. En tercer lugar, Beethoven, cuarto lugar Guillermo Uribe Holguín y finaliza la lista Joseph Haydn.

| Compositor | Composiciones. Repertorio | Piezas tocadas-repeticiones |
|-------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| Mozart W.A. | 80 | 220 |
| Bach J. S. | 36 | 71 |
| Beethoven | 31 | 298 |
| Uribe Holguín Guillermo | 28 | 63 |
| Haydn Joseph | 22 | 59 |
| 5 | 197 | 711 |

Tabla 9. Lista de compositores con mayor repertorio interpretado durante el periodo.

La tradición orquestal de la Filarmónica de Londres, fundada en 1813 dedicaba el 25% de su programación a la obra de Mozart, quien según Mueller contribuyó como ningún otro compositor al periodo de “infancia” de dicha orquesta.¹¹² Posteriormente su obra ofrecía demasiada anticipación y obviedad sonora.

Dentro de las obras de Mozart por la OSC, lo más interpretado fueron conciertos, representando el 55% de las obras presentadas al público por este compositor. Los directores orquestales empezaron a sacar partido del creciente desarrollo técnico de los instrumentistas, aprovechando los pasajes mozartianos típicamente “filosos y crispados”¹¹³

| Total obras Mozart: (80) | No Obras | Repeticiones |
|--------------------------|----------|--------------|
| 55% Conciertos | 44 | 89 |
| 10% Sinfonías | 8 | 48 |

¹¹² Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p, 198

¹¹³ *Ibid*, p. 199

| | | |
|-------------------------------|----|-----|
| 20% Obras vocales | 16 | 38 |
| 6% Oberturas | 5 | 34 |
| 9% Otras obras instrumentales | 7 | 11 |
| Total | 80 | 220 |

Tabla 10. Relación de obras de Mozart y sus géneros presentados durante el periodo

En relación a los conciertos de Mozart, los más presentados son para piano, representando el 63% seguidos por conciertos para violín con el 18,5%.

Los conciertos para clarinete, flauta y flauta y arpa representan el 17,5%, los cuales fueron los más ejecutados (6 veces cada uno). El concierto KV314 en Re mayor para flauta se presentó otras 4 veces, presentando 10 conciertos de Mozart para la flauta (instrumento que según se cree el compositor detestaba).

| Concierto de W. A. Mozart | No. De veces interpretado |
|--|---------------------------|
| Concierto para Flauta, arpa y orquesta K299 | 6 |
| Concierto para clarinete y orquesta en la mayor K. 622 | 6 |
| Concierto para violín y orquesta No. 3 en sol mayor K 216 | 4 |
| Concierto para piano y orquesta No. 24 en do menor K 491 | 4 |
| Concierto para flauta y orquesta en Re mayor K. 314 | 4 |
| Concierto No. 24 en do menor, K 491 para piano y orquesta | 3 |
| Concierto No. 4 en re mayor para violín y orquesta KV 218 | 3 |
| Concierto No. 9 en mi bemol mayor K. 271 para piano y orquesta | 3 |
| Concierto para piano y orquesta en do mayor K 467 | 3 |
| Concierto No. 21 en do mayor K467 para piano y orquesta | 3 |
| Concierto para violín No. 5 en la mayor K 219 | 3 |
| Concierto para piano y orquesta No. 21 en do mayor k 467 | 3 |
| Concierto para piano y orquesta No. 27 en si bemol K 595 | 3 |
| Concierto para piano en la mayor No. 23 K 488 | 3 |
| Concierto para piano y orquesta en La mayor K 488 | 2 |
| Concierto No. 5 en la mayor para violín y orquesta k. 219 | 2 |
| Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, K 595 | 2 |
| Concierto para fagot y orquesta en si bemol mayor KV 191 | 2 |
| Concierto No. 20 para piano y orquesta en re menor K 466 | 2 |
| Concierto No. 17 para piano en Sol Mayor K. 453 | 2 |
| Concierto No. 23 en la mayor K 488 para piano y orquesta | 2 |
| Concierto en re, para violín (concierto Adelaida), K. 294a | 2 |
| Concierto para 2 pianos K365 | 1 |
| Concierto para piano K482 | 1 |
| Concierto en Do menor, para piano y orquesta K 491 | 1 |
| Concierto en Re mayor para piano y orquesta K. 537 | 1 |
| Concierto para piano y orquesta en re mayor K. 451 | 1 |
| Concierto para violín y orquesta No. 7 en re mayor K271 | 1 |
| Concierto en la mayor Op. 488 para piano y orquesta | 1 |
| Concierto Para piano K 545 | 1 |
| Concierto para dos pianos y orquesta No. 10 en mi bemol mayor Op.365 | 1 |
| Concierto No. 3 en Sol mayor para violín y orquesta | 1 |
| Concierto para piano y orquesta No, 13 K 415 | 1 |
| Concierto No. 20 en Re menor para piano y orquesta | 1 |
| Concierto No. 1 K. 313 en sol mayor para flauta y orquesta | 1 |
| Concierto No. 3 en mi bemol mayor para corno y orquesta K447 | 1 |
| Concierto No. 2 para corno y orquesta en Mi b Mayor K 417 | 1 |
| Concierto para piano y orquesta No. 26 en re mayor K. 537 coronación | 1 |
| Concierto en sol mayor No. 3 K 216 para violín y orquesta | 1 |
| Concierto No. 27 en si bemol mayor, K 959 para piano y orquesta | 1 |
| Concierto en fa mayor, K 242 para tres pianos y orquesta | 1 |
| Concierto No. 10 para dos pianos y orquesta | 1 |
| Concierto No. 1 en si bemol mayor para violín y orquesta | 1 |
| Concierto para piano Op. 22 en mi bemol mayor K. 482 | 1 |
| Total conciertos (44) | 89 |

Tabla 11. Relación de conciertos de Mozart presentados durante el periodo

Respecto a las sinfonías de Mozart, la más interpretada fue la Sinfonía No. 35, en Re mayor, KV 385 Haffner, seguida por la Sinfonía No. 39 en Mi b mayor, KV 543.

| Sinfonías Mozart | No. De veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Sinfonía No. 35, en Re mayor, K. 385 Haffner | 11 |
| Sinfonía No. 39 en Mi b mayor, K 543 | 9 |
| Sinfonía No. 40 en Sol menor KV550 | 8 |
| Sinfonía No. 41 en Do mayor KV 551 Júpiter | 8 |
| Sinfonía No. 31 en Re mayor K 297 París | 5 |
| Sinfonía No. 38 en Re mayor, Praga K. 504 | 3 |
| Sinfonía No. 29 en La mayor KV 201 | 3 |
| Sinfonía No. 25 en Sol menor K 183 | 1 |
| Total sinfonías (8) | 48 |

Tabla 12. Relación de sinfonías de Mozart presentadas durante el periodo

La obertura de la ópera el rapto del Serrallo fue la más presentada, seguida por la obertura de Don Giovanni y la Flauta mágica.

| Obertura de W.A. Mozart | No. De veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Obertura de la ópera el rapto del Serrallo | 12 |
| Obertura Don Giovanni | 10 |
| Obertura de la Flauta Mágica | 9 |
| Obertura de Las Bodas de Fígaro | 2 |
| Obertura Cosí Fan Tutte | 1 |
| Total oberturas (5) | 34 |

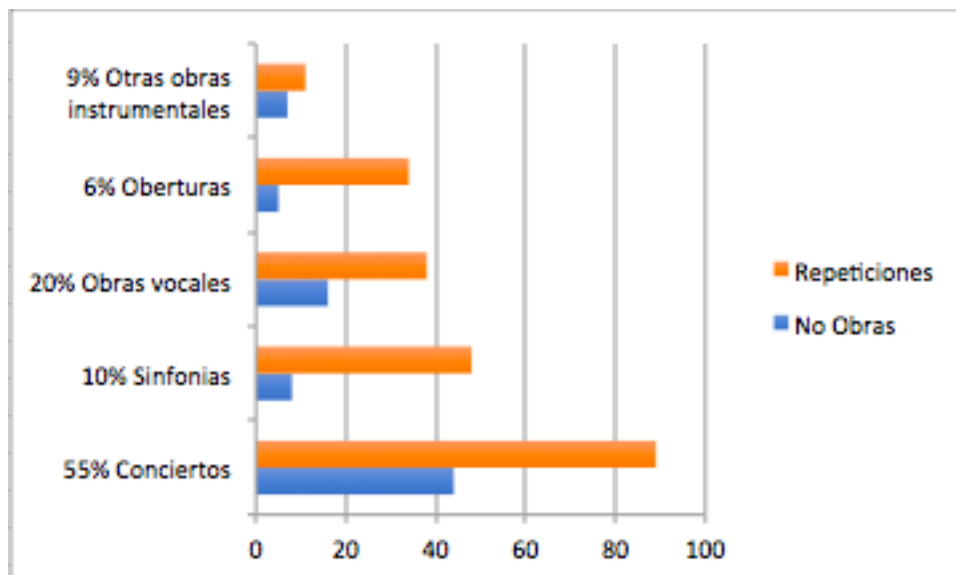
Tabla 13. Oberturas de Mozart presentadas durante el periodo.

| Obras vocales de W.A. Mozart | No. De veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Arias de Don Giovanni (5) | 9 |
| Misa de la coronación en do mayor K 317 (1) | 8 |
| Exultate Jubilate (1) | 5 |
| Requiem KV 626 (1) | 4 |
| Arias las Bodas de Fígaro (2) | 4 |
| Arias de la flauta mágica (2) | 3 |
| Arias de la opera Scanio en Alba (2) | 2 |
| Un bacio di mano, aria concertante K541 de la ópera "Le geloise fortunata" (1) | 2 |
| Voi avete un cor fidele K 217 Aria para soprano y orquesta (1) | 1 |
| Total obras o fragmentos distintos(16) | 38 |

Tabla 14. Relación de obras vocales de Mozart presentadas durante el periodo

| Otras obras instrumentales Mozart | No. De veces interpretada |
|---|---------------------------|
| Sinfonía concertante para violín y viola en mi bemol mayor K 364 | 5 |
| Sinfonía Concertante en Mi b para oboe, clarinete, trompa, fagot y orquesta | 1 |
| Rondó KV. 485 | 1 |
| Sonata para dos pianos en Re mayor K 448 | 1 |
| Sinfonía Concertante en mi bemol mayor K, 297b | 1 |
| Serenata No. 7 en re mayor K 250 Haffner | 1 |
| Serenata nocturna K 239 para dos conjuntos de cuerdas y timbales | 1 |
| Total obras instrumentales (7) | 11 |

Tabla 15 Relación de otras obras instrumentales de Mozart presentadas durante el periodo.



Gráfica 12. Comparación de géneros musicales de obras de Mozart presentados durante el periodo.

La obra de W.A. Mozart más interpretada fue la obertura el rapto del Serallo, seguida por la Sinfonía No. 35, en Re mayor, K. 385 Haffner y la Obertura de Don Giovanni.

En cuanto a Brahms, que ocupa el tercer lugar en el listado de compositores más interpretados, la OSC representó 17 obras 114 veces, siendo la más interpretada la Obertura académica.

| Obras Brahms | No. De veces interpretada |
|---|---------------------------|
| Obertura académica Op. 80 | 15 |
| Sinfonía No. 4 en mi menor, Op. 98 | 11 |
| Sinfonía No. 1 en do menor Op. 68 | 10 |
| Concierto No. 2 en Si Bemol, Op. 83 para piano y orquesta | 9 |
| Concierto en Re mayor Op. 77 para violín y orquesta | 9 |
| Sinfonía No. 2 en re mayor Op. 73 | 9 |

| | |
|---|-----|
| Concierto No. 1 en re menor Op. 15 para piano y orquesta | 9 |
| Obertura trágica Op. 81 | 9 |
| Danza húngara No. 1 | 8 |
| Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56 | 7 |
| Sinfonía No. 3 Op 90 en fa mayor | 5 |
| Danza húngara No. 10 | 5 |
| Concierto para violín y violonchelo Op. 102 en la menor | 2 |
| Requiem alemán | 2 |
| Rapsodia para contralto, coros masculinos y orquesta Op. 53 | 2 |
| Suite No. 1 en do menor | 1 |
| Danza Húngara No. 9 | 1 |
| Total obras distintas 17 | 114 |

Tabla 16. Obras de Brahms presentadas durante el periodo.

Según Mueller, Brahms es el único compositor que gradualmente ha venido disputando la supremacía de Beethoven. Su primera sinfonía Op. 68 en Do menor se posiciona en la cresta del gusto sofisticado, como lo aclamaron previamente las sinfonías de Beethoven. La controversia alrededor de los seguidores de Brahms y de Wagner en Alemania al parecer no arribaron a suelo americano en donde tanto Brahms como Wagner fueron recibidos en el nuevo mundo con gran entusiasmo¹¹⁴.

Respecto a Tchaikovsky, sus obras más interpretadas fueron el Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35, seguido por la Sinfonía No. 5 en Mi menor Op. 64 y la Sinfonía No. 4 en Fa menor Op. 36.

¹¹⁴ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p. 189

| Obras de Tchaikovsky | No. de veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35 | 19 |
| Sinfonía No. 5 en Mi menor Op. 64 | 15 |
| Sinfonía No. 4 en Fa menor Op. 36 | 14 |
| Sinfonía No. 6 en mi menor Patética | 12 |
| Concierto No. 1 para piano y orquesta Op. 23 en Si Bemol mayor | 9 |
| Capricho Italiano | 5 |
| Obertura Fantasía Romeo y Julieta | 5 |
| Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta | 4 |
| El vals de las flores de Cascanueces | 4 |
| Fantasía Francesca da Rimini Op. 32 | 2 |
| Serenata para cuerdas Op. 48 | 1 |
| Tres movimientos de la suite Cascanueces | 1 |
| Valse de la bella durmiente | 1 |
| Total de obras distintas (13) | 92 |

Tabla 17. Obras de Tchaikovsky mas interpretadas

Según Mueller, Tchaikovsky por lo general es recibido por el público con gran entusiasmo y comprensión, gracias a su talento como melodista, a su deliciosa armonía y progresiones sin esfuerzo. Por otra parte, los directores encuentran en su obra grandes oportunidades de expresión. A inicios del siglo XX en la Filarmónica de Nueva York el 25% de la programación eran obras de Tchaikovsky y en la Orquesta de Cincinnati en 50% (Inclusive, su concierto para piano en Si bemol fue estrenado en Boston en 1875). Dentro de sus obras, las más aclamadas

por el público se destacan la *Marcha Eslava*, la *Obertura 1812* y la Suite del Ballet Cascanueces¹¹⁵.

De J. S. Bach se interpretaron 36 obras distintas en 71 oportunidades siendo la obra más interpretada el Concierto en Re menor para dos violines BWV 1043, seguido por Suite No. 1 en Do Mayor, BWV 1066 y el Concierto Brandemburgués No. 3 en Sol mayor.

| Obra J. S. Bach | No veces interpretada |
|---|-----------------------|
| Concierto en Re menor para dos violines BWV 1043 | 9 |
| Suite No. 1 en Do Mayor, BWV 1066 | 6 |
| Concierto Brandemburgués No. 3 en Sol mayor | 5 |
| Magnificat en Re BWV 243 | 5 |
| Pasacaglia y fuga en Do menor | 4 |
| Concierto para violín y orquesta en Mi mayor | 3 |
| Concierto No. 5 para piano y orquesta | 2 |
| Cantata BWV 78 | 2 |
| Suite No. 3 en Re mayor BWV 1068 | 2 |
| Concierto Brandemburgués No. 6 en Si bemol mayor | 2 |
| Concierto Brandemburgués No. 1 en Fa BWV 1046 | 2 |
| Concierto Brandemburgués No. 4 en Sol mayor | 2 |
| Concierto en Re menor para tres pianos y orquesta de cuerdas BWV 1063 | 2 |
| Misa breve en Fa mayor | 2 |
| Cantata No. 147 <i>Hertz und mund tat und leben</i> | 2 |
| Concierto para piano en re menor BWV1059 | 2 |

¹¹⁵ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp.196-98

| | |
|--|-----------|
| Cantata BWV 202 | 1 |
| Concierto Brandemburgués No. 5 | 1 |
| All is fulfilled, BWV 245, Mein glaubiges Herz BWV 68, Komm süsßer Tod BWV 478, Bereite dich Zion, BWV 248 | 1 |
| Concierto No. 24 en la menor para violín y orquesta | 1 |
| Invenciones No. 8 | 1 |
| Invenciones No. 14 | 1 |
| Concierto No. 5 para piano y orquesta en fa menor BWV 1056 | 1 |
| Concierto para violín y orquesta en la menor BWV 1041 | 1 |
| Tocata y fuga en re menor BWV 565 | 1 |
| Dos fugas el gigante y la pequeña | 1 |
| Concierto en Mi mayor para violín y orquesta BWV1042 | 1 |
| Concierto No. 4 para piano y orquesta | 1 |
| Concierto en Re menor para violín, oboe y orquesta | 1 |
| Concierto en Do mayor para piano y orquesta | 1 |
| Concierto No. 1 para dos claves | 1 |
| Cantata BWV 189, Meine Seele rühmt und preist, para tenor | 1 |
| Chacona, arreglo para piano de Roy Harris | 1 |
| Concierto No. 3 para piano, en Re BWV 1054 | 1 |
| Concierto Brandemburgués No. 2 en Fa BWV 1047 | 1 |
| Total obras Bach (36) | 71 |

Tabla 18. Obras de Bach más interpretadas durante el periodo.

Según Mueller, J. S. Bach hace parte de una lista de compositores que ofrece discrepancias entre su gran prestigio como creador y la pobre programación de sus obras por parte de directores e intérpretes. Es identificado como el “compositor emérito”, convirtiéndose en el

“músico de músicos” para quienes pueden entender las complejidades de la polifonía y otras sofisticaciones musicales. Sus composiciones más frecuentemente programadas son las *Suite No. 3*, y el *concierto Brandemburgués No. 3* (como en efecto lo hizo la OSC), *Pastoral del oratorio de navidad* y por supuesto, *la Pasión según San Mateo*¹¹⁶ (curiosamente obra ausente de la programación de la OSC en esas dos décadas). En ese sentido, la programación de las obras de J. S. Bach, alrededor de transcripciones para la orquesta moderna, que en muchas ocasiones tienen un “toque personal”, las ha debilitado, dejando en manos de las agrupaciones dentro del movimiento de interpretación histórica como el medio de difusión de las mismas. En cuanto a Félix Mendelsohn, en total se presentaron 12 obras, siendo la más presentada la *Sinfonía No. 4 en La mayor -italiana- Op. 90*, seguida por el *Concierto para violín en Mi menor, Op. 64*.

| Obra de Mendelsohn | No. De veces interpretada |
|---|---------------------------|
| Sinfonía No. 4 en La mayor italiana, Op. 90 | 17 |
| Concierto para violín en Mi menor, Op. 64 | 10 |
| Obertura de Ruy Blas, Op. 95 | 8 |
| Obertura de sueño de una noche de verano Op. 21 | 6 |
| Concierto No. 1 Op. 25 en sol menor para piano y orquesta | 6 |
| Sinfonía No. 3 en La menor, Op 56 escocesa | 5 |
| Capricho brillante Op. 22 para piano y orquesta | 5 |
| Obertura la gruta de Fingal (las hébridas) | 5 |
| Octeto para cuerdas en mi bemol Op. 20 | 2 |
| Concierto en re menor para violín | 2 |
| Concierto en La bemol mayor para dos pianos y orquesta | 1 |
| Concierto en re menor para violín y piano (póstumo) | 1 |
| Total obras distintas (12) | 68 |

Tabla 19. Obras de Mendelsohn más interpretadas durante el periodo.

¹¹⁶ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp 200-201

Según Mueller, cuando la escena orquestal dió inicio en estados Unidos, Mendelsohn estaba en el zenit de su carrera. Gozaba de reconocimiento por su “Bach revival” y gran reputación como organista y pianista, director y compositor en Londres y en la *Gewandhaus* de Leipzig. La Filarmónica de Nueva York programaba en todas las temporadas sus sinfonías escocesa e italiana, conciertos para piano, concierto para violín y Sueño de una noche de verano. Hacia 1900 su repertorio era considerado “popular”, y perdió su lugar en la programación de conciertos de suscripción. Como resultado sus conciertos para piano se difuminaron, así como la presentación de sus oberturas fue cada vez menos frecuente¹¹⁷.

La OSC le dio un lugar especial a la *Sinfonía italiana*, la cual fue interpretada 17 veces, así como al *concierto para violín en Mi menor Op. 64*, lucido por violinistas como Carlos Villa, Luis Biava, Frank Preuss e invitados internacionales como Zeiltin y Olevsky.

La obra más interpretada de Wagner fue Obertura *Los maestros cantores de Nüremberg*

| Obra de Wagner | No. De repeticiones |
|--|---------------------|
| Obertura los maestros cantores de Nüremberg | 20 |
| Obertura de la ópera Tannhäuser | 9 |
| Idilio de Sigfrido | 6 |
| Preludio al III acto de los Maestros Cantores de Nüremberg | 6 |
| Obertura del buque fantasma | 4 |
| Preludio y muerte de amor, de la ópera Tristán e Isolda | 3 |
| Encanto de viernes santo, de Parsifal | 3 |
| Obertura de la ópera el buque del fantasma | 2 |
| Balada de Senta de la ópera el Buque Fantasma | 1 |
| Sueño de Elsa, de la Opera Lohengrin | 1 |

¹¹⁷ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp. 239-40

| | |
|------------------------------------|----|
| Obertura de la ópera Rienzi | 1 |
| Preludios al acto I de Lohengrin | 1 |
| Cabalgata de valquirias | 1 |
| Marcha fúnebre de Siegfried | 1 |
| Fragmentos de Lohengrin | 1 |
| El idilio de Sigfrido | 1 |
| Murmullos en el bosque de Sigfrido | 1 |
| Preludio al acto III, Lohengrin | 2 |
| Total obras (18) | 63 |

Tabla 20. Obras de Wagner más interpretadas durante el periodo.

Según Mueller, Wagner se posiciona como un compositor eminentemente sinfónico, con el drama y los elementos vocales en un rol opcional o aún superfluo. En contraste con la ópera italiana que posiciona a la orquesta en el papel de acompañante, el drama wagneriano eleva a la orquesta al mismo estatus del drama mismo. Con un lenguaje rico en líneas melódicas y cromatismos, desarrollando pasajes para cada instrumento de proporciones virtuosas, expandiendo el color orquestal en los metales alrededor de una gran riqueza polifónica.¹¹⁸

Una de sus obras más apreciadas precisamente, es la Obertura de Tannhäuser, el idilio de Sigfrido y la Obertura Fausto, con lo cual concuerda la programación de las mismas por la OSC. Como lo declaró Liszt “no es necesario conocer el drama para apreciar la música de Tannhäuser”.

Como elemento diferenciador, entro de los compositores más interpretados por la OSC se encuentra Guillermo Uribe Holguín, personalidad trascendente del medio musical colombiano del siglo XX. Con una extensa obra y su decidido liderazgo en la escena musical bogotana, trajo a Colombia una visión musical europea, con el modelo francés, gracias a sus estudios en la *Schola Cantorum* de París con Vincent d'Indy. Sus primeros estudios académicos los recibió de la mano de Ricardo Figueroa (?), Santos Cifuentes (1870-1932) y Augusto Azzali (?), en la antigua Academia Nacional de Música fundada en 1882. Su obra más interpretada fue los *Tres ballets*

¹¹⁸ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p. 191.

criollos Op. 78 que evidencian la confluencia entre la tradición europea y la colombiana con la peculiaridad rítmica y el tratamiento melódico/armónico/ morfológico respectivamente¹¹⁹.

| Obra de Uribe Holguín | No. De veces interpretado |
|---|---------------------------|
| Tres ballets criollos Op. 78 | 15 |
| Ceremonia indígena Op. 88 | 5 |
| Anarkos, música incidental sobre el poema de Guillermo Valencia | 5 |
| Del Terruño Sinfonía Op. 15, (1924) | 4 |
| Bochica, Poema sinfónico (1936) | 3 |
| Los conquistadores, Op. 108 | 3 |
| Requiem Op. 17, para solos, coro y orquesta | 2 |
| Sinfonía No. 4 Op. 98 en mi menor | 2 |
| Sinfonía No. 5 Op. 100 | 2 |
| Furatena, drama lírico en tres actos | 2 |
| Nocturno | 2 |
| Sinfonietta campesina | 2 |
| Marcha festiva Op. 26, No. 2 | 1 |
| Sinfonía No. 1 en fa menor Op 11. | 1 |
| Coriolano, comentario sinfónico Op 97 | 1 |
| Sinfonía no. 6 Op.101 | 1 |
| Sinfonía No. 7, Op. 102 | 1 |

¹¹⁹ Sebastián Olave Soler, *Guillermo Uribe Holguín: Su estética compositiva a través del Ballet criollo Op. 78 no. 1*, Tesis de pregrado con énfasis en teoría, Universidad de los Andes, 2014.

| | |
|--|-----------|
| Homenaje a Bolívar, para solistas, coro y orquesta | 1 |
| Sinfonía No. 8 Op. 103 | 1 |
| Concierto para piano y orquesta a la manera antigua Op. 62 | 1 |
| Villanesca para piano y orquesta Op. 27 | 1 |
| Sinfonía no. 9 Op. 110 | 1 |
| Obertura | 1 |
| Carnavalesca Op.34 | 1 |
| Sinfonía el terruño, Op. 15, primer premio ciudad de Bogotá 1924 | 1 |
| Concertino para cuerdas Op. 104 | 1 |
| Marcha triunfal para soprano y orquesta, texto de Rubén Darío | 1 |
| Marcha fúnebre Op. 26 no. 1 | 1 |
| Total obras (28) | 63 |

Tabla 21. Obras de Uribe Holguín más interpretadas durante el periodo.

Dentro de la lista de compositores más interpretados se encuentra Robert Schumann. Su obra más interpretada fue el Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 54.

| Obra de Schumann | No. De veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 54 | 28 |
| Sinfonía No. 4 en Re menor, Op. 120 | 9 |
| Sinfonía No. 1 en Si bemol mayor Op. 38 Primavera | 9 |
| Sinfonía no. 2 en Do mayor Op. 61 | 6 |
| Sinfonía No 3 en Mi bemol Op. 97, Romana | 5 |

| | |
|--------------------|----|
| Obertura Manfredo | 2 |
| Obertura Rosamunda | 1 |
| Total obras (7) | 60 |

Tabla 22. Obras de Schumann mas interpretadas durante el periodo.

Considerado por Mueller dentro de la categoría de compositores en su fase de descenso en la programación de las orquestas norteamericanas a mitad del siglo XX, Schumann ocupaba el 2,5% de las obras interpretadas. No obstante, un gran seguidor de su obra fue Theodore Thomas (1835-1905), director alemán de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y fundador de la Sinfónica de Chicago, orquesta con la que programó alrededor del 10% del repertorio con obras de Schumann.¹²⁰ Dentro de sus obras más emblemáticas se destacan sus cuatro sinfonías (retocadas por Mahler), la *obertura Manfredo* y su concierto para piano, caso que coincide con la programación de sus obras por parte de la OSC.

Dentro de los compositores canónicos de la OSC no puede faltar Josef Haydn cuya obra más interpretada fue la Sinfonía No. 92 en Sol mayor Oxford, seguida por La Creación

| Obras | No de veces interpretadas |
|--|---------------------------|
| Sinfonía No. 92 en Sol mayor Oxford | 8 |
| La Creación | 7 |
| Sinfonía 101 en Re mayor El Reloj | 5 |
| Sinfonía No. 104 en Re mayor Londres | 4 |
| Misa en Sib mayor "Theresienmesse" | 4 |
| Sinfonía No. 103, en Mi bemol mayor el redoble | 4 |
| Sinfonía No. 100 en Sol mayor, Militar | 4 |
| Aria de Simón del oratorio las estaciones | 3 |

¹²⁰ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp 235-35.

| | |
|--|-----------|
| Sinfonía No. 96, en Re mayor El Milagro | 2 |
| Sinfonía No. 45 en Fa sostenido menor, La Despedida | 2 |
| Sinfonía concertante Op. 84 para violín, chelo, Oboe, fagot y orquesta | 2 |
| Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta | 2 |
| Concierto para piano en Re Op. 21 | 2 |
| Sinfonía No. 88 en Sol mayor | 2 |
| Concierto para violín y piano con orquesta de cuerdas HOB XII.6 | 1 |
| Sinfonía No. 102 en si bemol mayor | 1 |
| Concierto en do mayor para piano y orquesta Hob XVIII:1 | 1 |
| Sinfonía No. 3 en Mi bemol mayor | 1 |
| Escena de Berenice | 1 |
| Son pietosa, son bonina" - Aria de "La Circe, ossia L'isola incantata" | 1 |
| Concierto para violín y orquesta en Sol mayor | 1 |
| Concierto No. 2 en sol mayor para violín y orquesta | 1 |
| Total de obras (22) | 59 |

Tabla 23. Obras de Haydn más interpretadas durante el período.

Para Mueller, el nombre de Haydn aparece en los anales tempranos de las orquestas norteamericanas. En el siglo XVIII, la música colonial estaba en la florecencia de la vida musical inglesa. La reverencia tanto para Haydn como para Haendel hacia final de ese siglo, es parte integral de las sociedades corales norteamericanas, fundadas en Boston en 1815. No obstante, su brillo se apagó medio siglo después con la Filarmónica de Nueva York privilegiaba obras de Beethoven. El bicentenario de su nacimiento en 1932 impulsó una nueva publicación sobre sus obras por *Breitkopf and Haertel*, dando a sus sinfonías una nueva numeración, y promoviendo un gran interés académico y arqueológico, resultando en la programación de casi una docena de

sus sinfonías tempranas en Estados Unidos.¹²¹ Sus sinfonías más interpretadas son la *sinfonía No. 88 en Sol mayor*, *La no. 100 (Militar)*, *101 (El reloj)*. En el caso de la OSC la más interpretada fue la *92 (Oxford)*, y el oratorio *La creación*.

Anton Dvorak también hace parte de la lista de los compositores más interpretados por la OSC, siendo su obra más interpretada la *Sinfonía No. 9 en Mi menor*, del nuevo mundo, seguida por el *Concierto para violonchelo y orquesta Op. 104 en Si menor*.

| Obra de Dvorak | No. De veces interpretada |
|--|---------------------------|
| Sinfonía No, 9 en Mi menor, Nuevo Mundo | 20 |
| Concierto para violonchelo y orquesta Op 104 en Si menor | 9 |
| Danzas eslavas | 8 |
| Sinfonía No. 7 en Re menor Op. 70 | 7 |
| Sinfonía no. 8 en Sol mayor Op. 88 | 5 |
| Sinfonía No. 4 en Sol mayor, Op. 88 | 4 |
| Scherzo capriccioso en Mi menor Op. 66 | 1 |
| Obertura carnaval Op. 92 | 1 |
| Concierto para violín y orquesta Op. 53 en La menor | 1 |
| Total obras (9) | 56 |

Tabla 24. Obras de Dvorak más interpretadas durante el periodo.

Según Mueller, Dvorak muestra un gran grado de influencia en la programación norteamericana, al establecerse en 1890 como director del *American Conservatory*, lo cual elevó su popularidad en la Filarmónica de Nueva York. Con el estreno de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* en 1893, su prestigio se consolidó gracias a la riqueza rítmica y paleta instrumental colorida. No obstante, luego de su regreso a Europa, sus obras llegaban solamente a un 2% de la programación. Sin

¹²¹ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p 210

embargo, en 1911 su compatriota y alumno Josef Stransky (1872-1936) director de la Filarmónica de Nueva York, renovó el entusiasmo del público por Dvorak. En 1941 durante el centenario de su nacimiento, vuelve a revivir el interés en él.¹²² LA OSC orientó la obra de Dvorak en *La sinfonía Del Nuevo Mundo*, seguida por la *Obertura Carnaval*, el *Scherzo Capriccioso* y el *Concierto para violonchelo*. De G. P. Haendel, la obra más interpretada es el Mesías, seguida por la *Suite de Música para el Agua*.

| Obra de Haendel | No. De veces interpretada |
|---|---------------------------|
| El Mesías, oratorio para orquesta | 19 |
| Suite música del agua | 15 |
| Concierto Grosso Op. 6, No. 6 en Sol menor | 6 |
| Aria de Harapa, del oratorio Sansón | 3 |
| Concierto para arpa y orquesta en Si bemol mayor Op. 4 no. 6 | 2 |
| Concerto Grosso no. 10 | 1 |
| Concierto en si menor para viola y orquesta | 1 |
| Suite de la música para los fuegos reales artificiales | 1 |
| Suite el pastor fiel | 1 |
| Sonata para dos violonchelos y orquesta de cuerdas en sol menor | 1 |
| El herrero armonioso | 1 |
| Dos arias de Alcina | 1 |
| Total de obras (13) | 52 |

Tabla 25. Obras de Haendel más interpretadas durante el periodo.

¹²² Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p. 242

Según Mueller, la obra de Haendel se redujo al círculo de la música coral y religiosa. Sus *Concerti Grossi*, no son competencia con las grandes sinfonías de Mozart, Haydn y Beethoven, especialmente por una orquestación preclásica obsoleta y sin estandarización. Su música orquestal programada se limita a oberturas de sus oratorios. No obstante, su gran fama reposa en el oratorio *El Mesías*, presentada por primera vez en Nueva York en 1770, un año antes de su debut en Alemania.¹²³ La OSC presentó en 19 oportunidades *El Mesías* con la Sociedad Coral Bach, y en segundo lugar la *Suite de música para el agua*.

4.2.1. Obras más interpretadas durante el periodo

Dentro del *ranking* de obras más interpretadas en el periodo encabeza la lista la *Sinfonía No. 5 en Do menor Op. 67 de Beethoven*, seguida por el *concierto para piano y orquesta en La menor de Schumann*, la *Sinfonía no. 7 de Beethoven*, la *obertura los Maestros cantores* de Wagner y la *Sinfonía del Nuevo mundo* de Dvorak.

Escrita entre 1804 y 1808, *la Sinfonía No. 5 en Do menor, Op 67* de Beethoven es una de las sinfonías más frecuentemente interpretadas por las orquestas de todo el mundo. Desde la Segunda Guerra Mundial frecuentemente es referida como la sinfonía de la victoria.

Estrenada el 22 de diciembre de 1808, en un concierto de cuatro horas de duración en el *Theater and der Wien*, dirigido por el mismo Beethoven, estuvo rodeada de situaciones inesperadas, como errores por parte de la orquesta, lo cual hizo que Beethoven para la obra e iniciara nuevamente. Sin embargo desde su publicación, año y medio después, y con la favorable crítica de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), publicada en la *Allgemeine musikalische Zeitung*, la describe como indescritiblemente profunda y magnificante”.

Bekker describe y pondera el manejo dinámico de la orquesta, por parte de Beethoven en su *Sinfonía No. 5* y la describe como “genial” gracias al contraste entre el modo mayor y el modo menor, entre dinámicas fuertes y suaves, la construcción de la tensión y su clímax hasta la segunda mitad de la obra, que es reemplazada por una grandiosa transición. El manejo de la tensión desde el prolongado pianísimo hasta su estallido en un acorde de Do mayor fortísimo. El manejo magistral de su famoso motivo el cual transita entre el primer, tercer y cuarto

¹²³ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp. 212-13

movimiento¹²⁴. Bekker manifiesta que la división usual entre música programática y música absoluta, no es aplicable en Beethoven y añade que para Beethoven la música fue materia dinámica, capaz de expresar dirección en una serie de impulsos variados, algunas veces cristalizados como conceptos concretos, y a veces a través de ideas abstractas¹²⁵. Dentro de su proceso creativo Beethoven dirigió las leyes similares de la poesía: trabajo desde el subconsciente al consciente, desde la oscuridad a la claridad, desde noche de emociones primitivas hasta el triunfo del logro intelectual. Seguramente no fue el único, -Bach, Haendel, Haydn o Mozart-, per si tal vez el único que se enfocó en el proceso como su principal objetivo.

La “Quinta” de Beethoven como paradigma

La Sinfonía No. 5 de Beethoven, se ha convertido en pieza central del repertorio. Fue interpretada en el concierto inaugural de la Filarmónica de Nueva York, el 7 de diciembre de 1842. Su primera grabación la hizo la Orquesta Odeón, bajo la dirección de Friedrich Kark (1869-1939) en 1910. Es tal vez la pieza de música clásica más reconocida en el mundo, especialmente por su motivo de cuatro notas, que según el mismo Beethoven es “el destino que llama a la puerta”. Para Symmonds, Sinfonía No. 5, de Beethoven “...pertenece al mundo moderno, al espíritu teutónico que construyó las últimas catedrales, al sentido de libertad infinita y sin cadenas, que nos embriaga en esta adolescencia de nuestra edad”.¹²⁶

¹²⁴ Bekker, *The Story of the Orchestra*, pp. 102-03.

¹²⁵ *Ibid*, 102-103.

¹²⁶ J. A. Symmonds, citado por Weber, *la gran transformación en el gusto musical*, p. 346

| Compositor | Obra | No. De veces interpretada | Ranking |
|---------------|--|---------------------------|---------|
| Beethoven | Sinfonía No. 5 en Do menor Op. 67 | 29 | 1 |
| Schumann | Concierto para piano y orquesta en La menor Op. 54 | 28 | 2 |
| Beethoven | Sinfonía No. 7 Op. 92 en La mayor | 24 | 3 |
| Wagner | Obertura los maestros cantores de Nüremberg | 20 | 4 |
| Dvorak | Sinfonía No, 9 en Mi menor Nuevo Mundo | 20 | |
| Tchaikovsky | Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35 | 19 | 5 |
| Beethoven | Sinfonía No. 1 en do menor Op. 21 | 18 | 6 |
| Beethoven | Concierto No. 3 en Do menor Op 37 para piano y orquesta | 17 | 7 |
| Mendelsohn | Sinfonía No. 4 en La mayor Italiana, Op. 90 | 17 | |
| Haendel | El Mesías, Oratorio para orquesta | 17 | |
| Beethoven | Sinfonía No. 2 en Re mayor Op.36 | 16 | 8 |
| Beethoven | Concierto No. 4 para piano en sol mayor Op. 58 | 15 | 9 |
| Beethoven | Concierto No. 5 en Mi bemol Op.73 para piano y orquesta- Emperador | 15 | |
| Brahms | Obertura académica Op. 80 | 15 | |
| Tchaikovsky | Sinfonía No. 5 en Mi menor op. 64 | 15 | |
| Uribe Holguín | Tres ballets criollos Op. 78 | 15 | |
| Haendel | Suite música del agua | 15 | |
| Beethoven | Sinfonía No. 3 en mi bemol, Op. 55 Eroica | 14 | 10 |
| Tchaikovsky | Sinfonía No. 4 en Fa menor Op. 36 | 14 | |
| Beethoven | Concierto para violín y orquesta en re mayor Op. 61 | 13 | 11 |
| Beethoven | Obertura Leonora No. 3 Op. 72 | 13 | |
| Beethoven | Obertura Prometeo Op. 43 | 13 | |
| Beethoven | Sinfonía no. 8 Op. 93 en Fa mayor | 13 | |
| Beethoven | Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125 | 13 | |
| Mozart | Obertura de la opera el rapto del Serrallo | 12 | |
| Tchaikovsky | Sinfonía No. 6 en mi menor Patética | 12 | |
| Beethoven | Obertura de la opera Fidelio | 11 | 13 |
| Beethoven | Obertura Egmont Op. 84 | 11 | |
| Beethoven | Sinfonía No. 6 en Fa mayor, Op. 68 Pastoral | 11 | |
| Mozart | Sinfonía No. 35, en Re mayor, K. 385 Haffner | 11 | |
| Brahms | Sinfonía No. 4 en mi menor, Op. 98 | 11 | |
| Mozart | Obertura Don Giovanni | 10 | |
| Brahms | Sinfonía No. 1 en do menor Op. 68 | 10 | |
| Mendelsohn | Concierto para violín en Mi menor, Op. 64 | 10 | |

Tabla 26. Ranking de obras por cantidad de veces presentada en el periodo

La instrumentación de la Sinfonía No. 5 se integra por 1 piccolo (4 mvto), 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol y Do, 2 fagotes, 1 contrafagot (4 mvto), 2 cornos en Mi bemol y Do, 2 trompetas, 3 trombones, trombón bajo (4 movimiento), timbales en sol y do y cuerdas.

Esta sinfonía se considera como una pieza maestra de la composición. Sus cuatro movimientos se estructuran así:

- I. Allegro con brío se presenta en forma sonata (exposición, tema 1, transición, tema 2, desarrollo, reexposición, tema 1 transición, tema 2 y coda.

- II. Andante con moto: tema A, melodía, tema b, variación 1A, variación 1 B, melodía embellecida, sección central, variación 3 A y Coda.
- III. Allegro: Scherzo, trio, trio A, trio B, retoma el scherzo y transición al último movimiento.
- IV. Allegro: Exposición, tema 1, tema 2, tema 3, tema 4, desarrollo, reexposición, tema 1, tema 2, tema 3, tema 4 y Coda.

El fácil reconocimiento del motivo principal, sus transformaciones melódicas, armónicas y expresivas, permiten a expertos y aficionados, tener una sensación de desarrollo de eventos que como la vida misma esta llena de contrastes, emociones fuertes, suaves, nostálgicas. La proporción de la sección de desarrollo, se asemeja a la lucha permanente en la vida para desafiar al destino y lograr nuestros sueños, claro con sacrificio y sufrimiento para estar en concordancia del movimiento romántico. Así mismo el uso y tamaño de las codas, se puede interpretar como la lucha entre el pensamiento romántico y su ineludible confrontación con la realidad. El segundo movimiento, proporciona alivio a la apertura disruptiva del primer movimiento, con un clímax triunfal y dramático. Dentro de la forma de tema y variaciones, con dos temas y sus propias variaciones en lugar de tener un tema con numerosas variaciones. El tercer movimiento esta en la forma de scherzo y trio, reemplazando el minueto por el scherzo mucho más rápido y vigoroso. El cuarto movimiento, se construye como el primero en forma sonata y en la tonalidad de Do mayor. No obstante, se introducen cuatro temas, cambios tonales brillantes y positivos dejando al oyente con una sensación de final feliz.

Musicalmente, el manejo magistral del motivo inicial, las tensiones armónicas, el equilibrio y pulcritud, la convierte en una verdadera obra maestra.

| Año | Fecha | Director | Observaciones |
|------|---------------------------|-------------------|---|
| 1954 | 16 y 18 de agosto | Antal Dorati | |
| 1956 | 7 de septiembre | Olav Roots | |
| 1956 | 14 de septiembre | Olav Roots | Concierto en Medellín |
| 1957 | 20 de julio | Olav Roots | Con obra de Uribe Holguin |
| 1959 | 11 de septiembre | Olav Roots | |
| 1960 | 6 de abril | Olav Roots | Concierto en Barranquilla |
| 1960 | 8 de abril | Olav Roots | Concierto en Santa Marta |
| 1960 | 8 de julio | Olav Roots | |
| 1960 | 29 de julio | Olav Roots | Concierto en Armenia |
| 1960 | 6 de septiembre | Olav Roots | Concierto en Zipaquirá |
| 1961 | 15 de septiembre | Henry Swoboda | |
| 1962 | 10 de agosto | Olav Roots | Con obra de González Zuleta |
| 1963 | 15 de febrero | Olav Roots | |
| 1963 | 25 de febrero | Olav Roots | Concierto en Cartagena |
| 1964 | 20 de marzo | Olav Roots | Concierto en Popayán |
| 1964 | 8 de mayo | Olav Roots | |
| 1964 | 14 de junio | Olav Roots | Con obra de Luis Antonio Escobar |
| 1964 | 19 de junio | Olav Roots | Con concierto solista Carlos Villa |
| 1964 | 15 de agosto | Olav Roots | Concierto para el Sindicato de Telecom |
| 1966 | 6 de mayo | Jaques Singler | Director Orquesta Portland Oregon |
| 1967 | 10 de marzo | Gerhard Rothstein | Homenaje U. Nal con Andres Linero Solista |
| 1969 | 14 de noviembre | Ernesto Díaz | Con estreno de obra Jaqueline Nova |
| 1970 | 4 de agosto | Ernesto Díaz | Programa completo Beethoven |
| 1970 | 4 de octubre | Ernesto Díaz | Concierto en Cali |
| 1972 | 18 de agosto | Gustavo Kolbe | |
| 1972 | 20, 21 y 22 de septiembre | Gustavo Kolbe | |
| 1973 | 9 de noviembre | Gustavo Kolbe | |

Tabla 27. Presentaciones de la Quinta sinfonía de Beethoven por la OSC durante el periodo.

Aunque la Sinfonía no. 5 de Beethoven se había presentado en Colombia desde 1848 por la Sociedad Filarmónica de Bogotá dirigida por Henry Price y posteriormente con las orquestas predecesoras de la OSC, luego de la reorganización de esta nueva orquesta, su primera presentación se realizó bajo la dirección de Antal Dorati (1906-1988) en agosto de 1954. Dorati,

quien con una trayectoria como director desde 1924 en su natal Budapest y con una gran experiencia al frente de orquestas como la ópera de Dresden como director asistente de Fritz Busch entre 1928 y 1936; director invitado en la Orquesta Nacional de Washington (1937), director del New American Ballet Theater (1941-1945), director de la Orquesta Sinfónica de Dallas (1945-1948) y en el momento en que visitó Colombia se encontraba al frente de la Orquesta Sinfónica de Mineápolis (1949-1960) (orquesta que posicionó en el segundo lugar en Estados Unidos, gracias a un ambicioso proyecto de grabación de más de 100 discos). Dorati fue reconocido por su gran labor en formar orquestas, dada su estricta disciplina de trabajo. Sus ejecuciones eran reconocidas por ser claras y muy bien aceptadas como “correctas” o fieles, en precisión y estilo, especialmente las obras del periodo clásico, siendo la obra de Haydn su mayor interés.

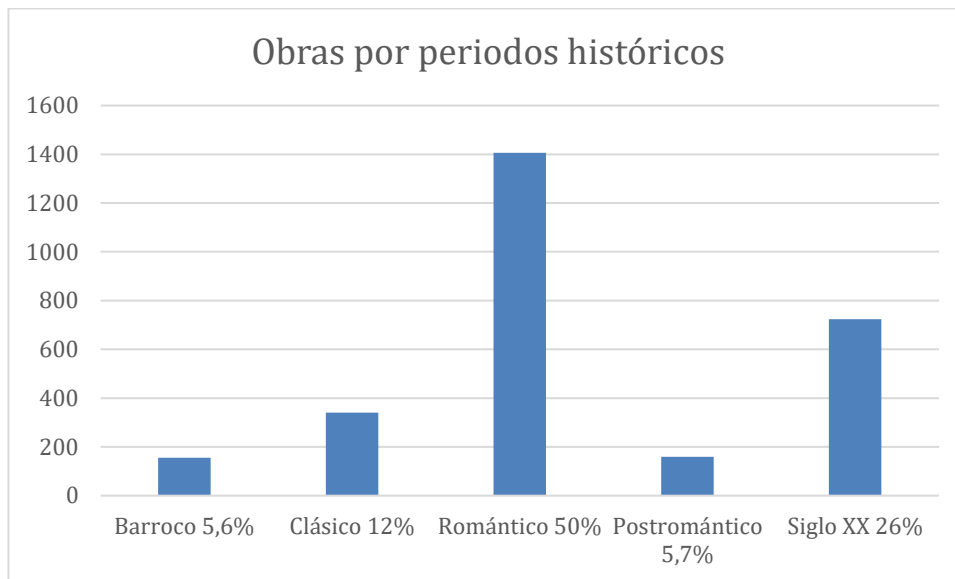
Por otra parte, se observa la presentación de la Sinfonía no. 5 de Beethoven en ciudades como Medellín, Barranquilla, Santa Marta, Armenia, Zipaquirá, Cartagena. Popayán y Cali, así como en Bogotá en el concierto para el sindicato de Telecom (empresa de correos de Colombia). Esto se puede interpretar como un ejercicio de promocionar y difundir una de las obras si no tal vez la más popular y valorizada del repertorio orquestal.

En algunas ocasiones, se programó la emblemática sinfonía junto con obras de compositores colombianos como Guillermo Uribe Holguín (con su Sinfonía No. 7, Op. 102 el 20 de julio de 1957; Fabio González Zuleta (1920-2011), con su Sinfonía No. 3 en un movimiento el 10 de agosto de 1962; Luis Antonio Escobar (1925-1993) con su Divertimento No. 1 Op. 10 el 14 de junio de 1964 y Jaqueline Nova (1935-1975) con su estreno en Colombia de la obra Oposición-fusión -obra electrónica-, el 14 de noviembre de 1969. Se puede asumir como una manera de ubicar a estos compositores dentro de las grandes ligas, al estar compartiendo el programa con la esta gran Obra Maestra. Por otro lado, podría ser una forma de demostrar el talento y el desarrollo de la música hecha por compositores colombianos. Otra razón podría ser, el gran público que atraía la quinta de Beethoven y aprovecharlo para mostrar repertorio de autores colombianos, para promocionarlos y ampliar la estética del público asistente.¹²⁷

¹²⁷ En entrevista con Frank Preuss, señaló que siempre que se tocaba “la quinta de Beethoven”, el teatro sin falta se llenaba.

4.2.2. Repertorio por periodos de la historia de la música

Dentro de la programación revisada durante el periodo, la OSC interpretó mas de 900 obras distintas, las cuales se presentaron 2786 veces. Las obras del periodo romántico representan el 50%, siglo XX el 26%, clásico un 12%. Post romántico el 5,7% y finalizando con el 5,6% el repertorio barroco. A continuación, se revisarán más detalladamente las obras y compositores más relevantes en dicha programación.

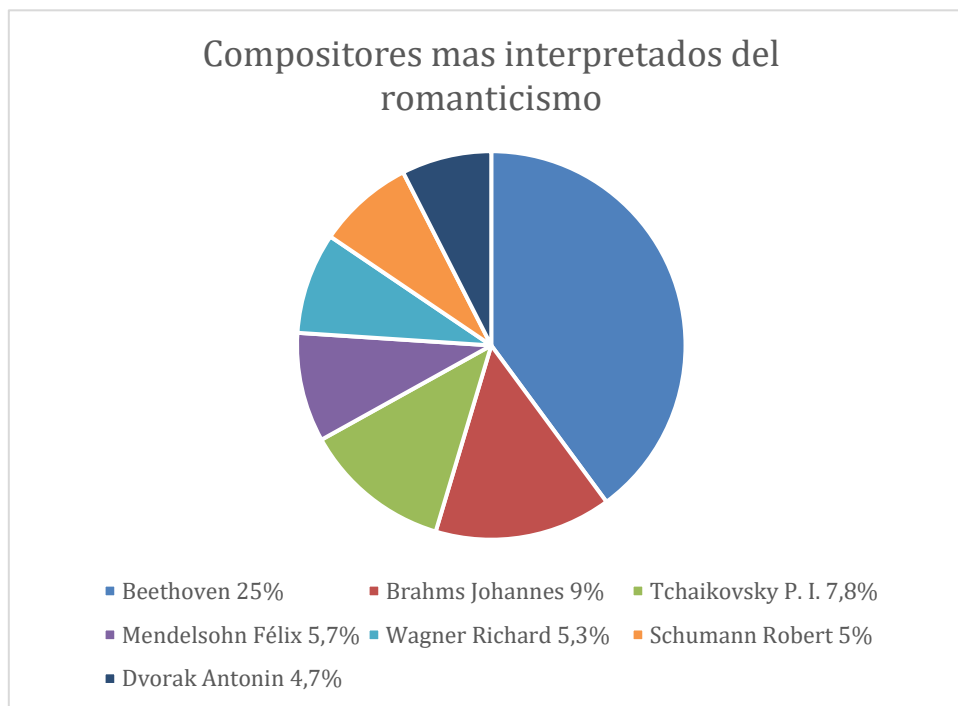


Gráfica 13. Porcentaje de obras por periodos históricos presentadas durante el periodo.

Romanticismo (compositores entre 1820 y 1910)

La OSC privilegió las obras en lenguaje musical romántico, el cual explota la amplitud armónica a través de cromatismos, cambios armónicos y modulaciones, lo cual ofrece una variedad emotiva a la obra con una gran presencia de secuencias armónicas inestables y variadas. Así mismo, la inclusión de pasajes ricos en dificultad técnica, variedad tímbrica, con una actividad importante en todas las familias instrumentales y la necesidad inminente de matizar todos los elementos con la participación fundamental del director, como ejecutor de la interpretación y sus consiguientes *nuances* lo convierte en el repertorio por quintaesencia.

Dentro del repertorio romántico la OSC le da especial protagonismo la obra de Beethoven, la cual representa el 25%, marcando en 15% de diferencia la distancia con Brahms quien representa el 9%. En tercer lugar, se encuentra Tchaikovsky con el 7,8% de las obras. La representatividad de Wagner, Mendelsohn y Schumann se encuentra en un promedio del 5%.



Gráfica 14. Relación de compositores del romanticismo presentados durante el periodo

| Compositor | No. de repeticiones |
|------------------------|---------------------|
| Beethoven 25% | 298 |
| Brahms Johannes 9% | 110 |
| Tchaikovsky P. I. 7,8% | 92 |
| Mendelsohn Félix 5,7% | 68 |
| Wagner Richard 5,3% | 63 |
| Schumann Robert 5% | 60 |
| Dvorak Antonin 4,7% | 56 |

Tabla 28 Compositores del romanticismo más presentados

Siglo XX (1910 en adelante)

Dentro de la programación del periodo, ocupa el segundo lugar las obras del siglo XX. Esto marca un valor diferenciador de la OSC respecto al canon, pues según Weber, el público encuentra como una carga insoportable las obras nuevas, prefiriendo siempre el repertorio conocido.¹²⁸ Encabeza la lista las obras del siglo XX Guillermo Uribe Holguín, seguido por Fabio González Zuleta (1920-2011). En la lista también se encuentran Luis Antonio Escobar (1925-1993) y José Rozo Contreras (1894-1976). Dentro los compositores internacionales la lista la encabeza Sergei Prokofieff (1891-1953) seguida por Igor Stravinsky (1882-1971).

| No. de veces interpretado | Compositor |
|---------------------------|-------------------------|
| 63 | Uribe Holguín Guillermo |
| 42 | González Zuleta Fabio |
| 38 | Prokofiev Sergei |
| 35 | Escobar Luis Antonio |
| 34 | Stravinsky Igor |
| 32 | Rozo Contreras José |

Tabla 29. Compositores del siglo XX más presentados durante el periodo.

Según Ellie Anne Duque, Uribe Holguín basó su obra alrededor de un lenguaje musical internacional; Fabio González Zuleta hace parte de los compositores puente entre el denso sinfonismo postromántico y el modernismo y grega que Luis Antonio Escobar hace parte de la tendencia modernista neoclásica. Así mismo denomina a José Rozo Contreras en la categoría de compositores con una línea nacionalista “del terruño”.¹²⁹

En cuanto a Prokofieff y Stravinsky la estética de sus obras está marcada por una gran riqueza rítmica, con sonoridades ásperas, manejo de la disonancia y politonalidad como cualidades inherentes a su propio lenguaje, líneas melódica muy expresivas y con gran exigencia técnica.

Respecto a las obras más interpretadas siglo XX fueron *La Pequeña suite* de Adolfo Mejía en 23 oportunidades, seguida por con los *Tres ballets criollos* de Guillermo Uribe Holguín, *la Sinfonía clásica Op. 25* de Prokofieff (1891-1953) y *la Suite del Pájaro de fuego* de Stravinsky (1882-1971). Adicionalmente, se observa la interpretación de *Pacific 231* de Arthur Honneger (1892-1955) en 6 oportunidades en 1963, 1967 y 1970.

¹²⁸ Weber, *La gran transformación en el gusto musical*, p 427

¹²⁹ Ellie Anne Duque, “La música sinfónica del siglo XX”, *Revista Colombiana de Investigación Musical*, Vol I, No1, enero-junio 1985, pp-20-25)

Se interpretaron al menos en una oportunidad obras como la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky en 1962, así como obras de estética dodecafónica como el *Concierto para violín* de Alban Berg (1885-1935) y *Noche Transfigurada* de Shöenberg (1874-1951) en 1958. En 1960 y bajo la dirección del norteamericano Robert Craft (1923-2015), -amigo personal de Stravinsky y especialista en música dodecafónica- se presentaron una sola vez en 1968 las *Seis piezas para orquesta* de Anton Webern (1883-1945) así como las *Variaciones y Lulú* y la *Sinfonía 21* de Alban Berg. La OSC interpretó en seis oportunidades obras de Jaqueline Nova (1935-1975) en los años 1966, 1968, 1969 y 1970, incluyendo la obra electrónica *Oposición fusión y Móviles 12* para orquesta de cámara.

Clasicismo: 1750 y 1820

El 12% de la programación de la OSC durante el periodo es de obras clásicas. Encabeza la lista W.A Mozart, marcando una abismal ventaja entre los que los siguen que son Von Weber, Haydn y Schubert.

| Compositor | No. de obras presentadas |
|----------------------|--------------------------|
| Mozart W.A. | 242 |
| Von Weber Carl María | 60 |
| Haydn Joseph | 59 |
| Schubert Franz | 39 |

Tabla 30. Compositores clásicos más programados

Barroco: 1600 y 1750

El repertorio barroco representa em 5,6%, siendo liderado por Bach y Haendel con una gran ventaja sobre Vivaldi, Purcell y Pergolesi.

| Compositor | No. de obras interpretadas |
|-----------------|----------------------------|
| Bach J. S. | 68 |
| Haendel G. P | 51 |
| Vivaldi Antonio | 9 |
| Purcell Henry | 4 |

| | |
|-----------------------|-----|
| Pergolesi G. B. | 3 |
| Telemann G.P. | 2 |
| Corelli Arcangelo | 1 |
| Frescobaldi Guirolamo | 1 |
| Gabrieli Giovanni | 1 |
| Graun Johann Gotlieb | 1 |
| Leo Leonardo | 1 |
| Scarlatti Alessandro | 1 |
| 12 | 143 |

Tabla 31. Compositores barrocos más programados

Postromanticismo

Dentro del periodo analizado, el 5,7 % del repertorio representa el postromanticismo, el cual está representado en proporciones similares obras de Sibelius, Ravel, Strauss y Shostakovich. En mucho menor proporción Mahler y Rachmaninov.

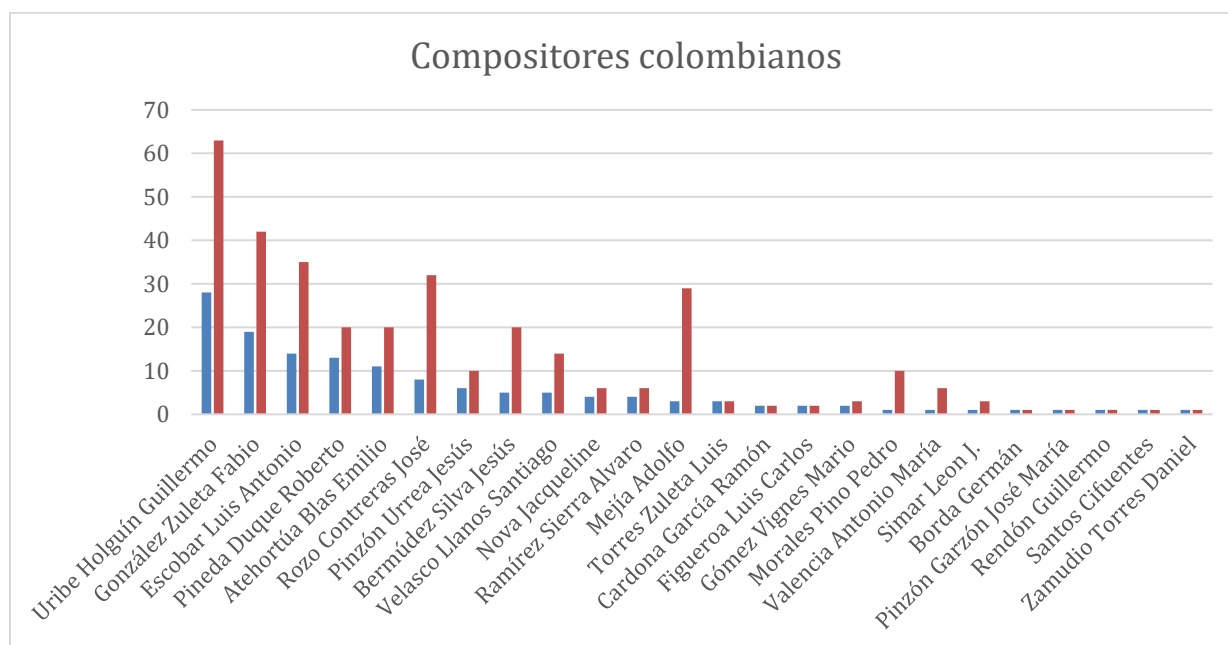
| Compositor | Fechas/ nacionalidad | No. de obras interpretadas |
|--------------------|---------------------------------|---------------------------------------|
| Sibelius Jean | 1865-1957 FIN | 36 |
| Ravel Maurice | 1875-1937 FR | 31 |
| Strauss Richard | 1864-1949 GER | 27 |
| Shostakovich D. | 1906-1975 RUS | 24 |
| Rachmaninov Sergei | 1873-1943 RUS | 12 |
| Mahler Gustav | 1860-1911 AUS | 11 |
| Fauré Gabriel | 1845-1924 FR | 10 |
| Reger Max | 1873-1916 GER | 3 |
| Glazunov Alexander | 1865-1936 RUS | 1 |
| 9 | | 155 |

Tabla 32. Compositores postrománticos más programados

4.2.3. Compositores colombianos

De acuerdo al repertorio interpretado por la OSC durante el periodo, la presencia de compositores colombianos en la programación fué del 10% (24). En relación con las obras diferentes; es decir sin repeticiones, las provenientes de esos compositores fueron el 17,5% (159). En relación con al repertorio presentado en repeticiones, estas corresponden al 12% (331) durante las dos décadas analizadas.

Según Duque, se identifican tres momentos en el desarrollo de la música sinfónica en nuestro país: (1) Introducción al medio musical, a mediados del Siglo XIX, (2) adaptación de modelos europeos en la primera mitad del siglo XX, y (3) evolución hacia un estilo propio. La influencia de Uribe Holguín, es crucial en el segundo momento, sobre todo en la búsqueda de apropiar las formas europeas en la música sinfónica y la música de cámara.¹³⁰



Gráfica 15. Comparación entre no. de obras y no. de veces programadas durante el periodo

¹³⁰ Duque, *La música sinfónica en Colombia en el Siglo XX*, p. Pendiente Egberto

Durante el periodo, la programación de la OSC posiciona a Uribe Holguín dentro de la lista de los diez compositores más interpretados, compartiendo honores con Beethoven, Mozart y Tchaikovsky entre otros. Según Duque, “si bien en el listado de obras del compositor hay abundantes piezas con temática nacional, defendía la prerrogativa de componer en un estilo europeo y academizante cuando le fuera necesario”. *Los Tres ballets criollos*, *los 300 trozos en el sentimiento popular*, *la Fantasía folklórica para dos pianos* y *la Sinfonía del terruño*, son ejemplos de su pensamiento musical inspirado en aires andinos tradicionales. El tema de la nacionalidad también aflora en sus poemas sinfónicos *Bochica*, *Bolívar* y *Conquistadores* y en su única ópera *Furatena*. El catálogo de su obra incluye sinfonías, música de cámara con “elegantes armonías francesas preimpresionistas preimpresionistas y ejemplo de los primeros logros académicos en el panorama musical colombiano”.¹³¹

Fabio González Zuleta (1920-2011), con influencia de Uribe Holguín, quien fue primordial en su desarrollo como compositor y pedagogo y con formación en piano y órgano en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá y la Escuela de Música de Los Angeles, California, denotan Según Drezner era un artista investigativo, innovador y de una curiosidad musical que lo convirtieron en un creador de envergadura y originalidad¹³². Su obra denota una variedad de experimentaciones y tendencias neoclásicas, neo románticas y es considerado como uno de los pioneros de la música electrónica en Colombia.

Luis Antonio Escobar (1925-1993), con estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia en 1945. Continuó sus estudios en Baltimore, Estados Unidos y en la escuela de Música de Berlín. Con estudios de composición en la Universidad de Columbia en Nueva York y en Salzburgo Austria. Fue jefe de la División de divulgación cultural del Ministerio e Educación en 1962 y cónsul en en Bonn, Alemania, entre 1967 y 1970.

Roberto Pineda Duque (1910-1977), estudió con Carlos Posada Amador en Medellín y técnica coral con Antonio María Valencia. Fundador en 1951 de la Escuela Departamental de Música de Neiva. Continuó sus estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en Bogotá, con Carlo Jachino.

¹³¹ Ellie Anne Duque, “Guillermo Uribe Holguín: creador del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional”, *Revista Credencial*, diciembre 1999 p. 3.

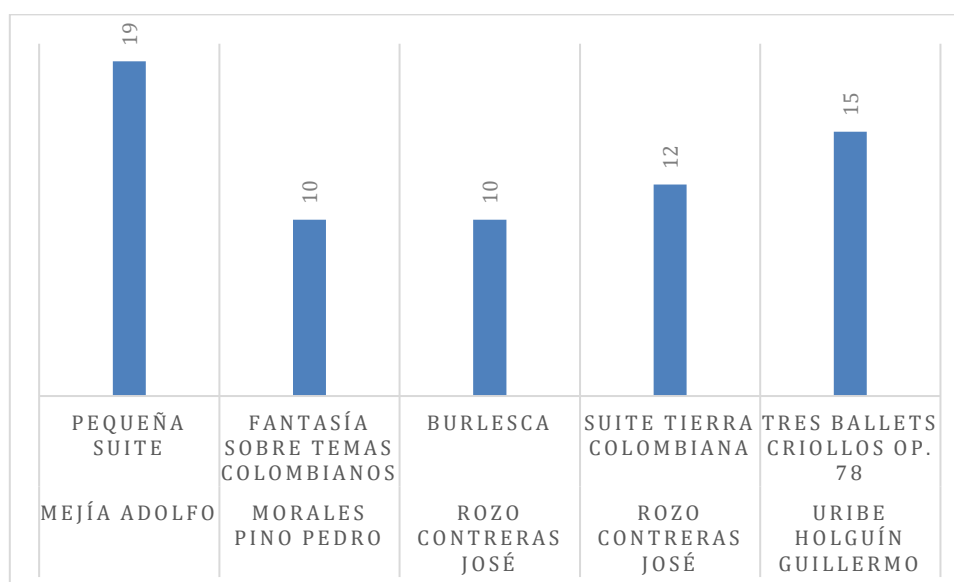
¹³² Manuel Drezner, “El centenario de Fabio González Zuleta”, *El Espectador*, Bogotá, opinión, 4 de noviembre 2020

Blas Emilio Atehortúa (1933-2020), inició sus estudios musicales en Medellín en violín, viola y teoría musical. En 1959 ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en donde estudió composición, orquestación y dirección de orquesta con Roots, González Zuleta, Rozo Contreras y Pardo tovar. Entre 1963 y 1967 estudió en el Centro de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella en Buenos Aires, Argentina. Su obra se caracteriza por una riqueza en el plano rítmico, un gran manejo de la orquestación y del contrapunto. Su estética musical mezcla técnicas dodecafónicas, atonal y aleatorias, siendo su mayor influencia la obra de Bartok y de Ginastera de quien fuera su alumno.

En cuanto a la obra más interpretada de compositores nacionales, encabeza la lista *la Pequeña Suite* de Adolfo Mejía, seguida por los *Tres ballets criollos* Op. 78 de Guillermo Uribe Holguín. Se destaca también la *Suite tierra colombiana* de Rozo Contreras, obra estrenada en Viena el 14 de diciembre de 1930, bajo el nombre inicial de *Suite sinfónica Colombia*.

La única obra de Pedro Morales Pino (1863-1926), *Fantasia sobre temas colombianos* fue interpretada 10 veces durante esas dos décadas.

Adolfo Mejía (1905-1973), compositor cartagenero con estudios en el Conservatorio Nacional, y perfeccionamiento en Francia. Su *Pequeña Suite sobre temas colombianos* fué muy popular en los conciertos de la OSC.

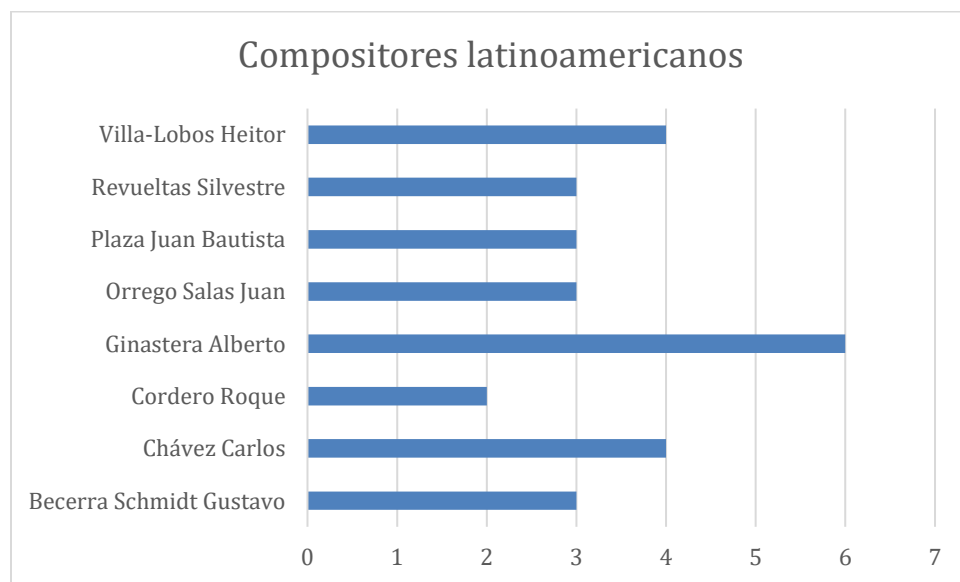


Gráfica 16. Obras de compositores colombianos más interpretadas durante el periodo.

4.2.4. Compositores latinoamericanos

Durante el periodo la OSC el 10% de los compositores interpretados fueron latinoamericanos (23) (excluyendo a los colombianos que se revisaron en el numeral anterior), quienes participaron con 43 obras es decir que aportaron el 4,7% del repertorio, presentado en 58 programas, lo que equivale al 2% de los conciertos presentados.

El compositor latinoamericano más interpretado fue Alberto Ginastera (6 obras), seguido por Villa-Lobos y Chávez. Por su parte las obras de compositores latinoamericanos más interpretadas fueron, *la Fuga criolla para cuerdas* (3 veces) del venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965) y el *concierto para armónica y orquesta* (3 veces) del brasilero Heitor Villa-Lobos (1887-1959).



Gráfica 17. Compositores latinoamericanos con mayor no. de obras interpretadas

Sumando los porcentajes de compositores colombianos y latinoamericanos como un grupo, en relación con la información total, su participación se traduce a:

- Participación en compositores el 20%
- Participación en obras distintas el 22%
- Participación en obras con repeticiones el 13,5%

Llama la atención la diferencia que casi cuadruplica el número de obras de compositores colombianos, respecto a los latinoamericanos, en cuanto al número de compositores, el porcentaje es igual (50/50). Así mismo se observa como algunas obras latinoamericanas gozaron de varias repeticiones (43/58), que como se mencionó anteriormente serían las obras de Ginastera, Villa-Lobos y Chávez.

| | Compositores | obras | Con repeticiones |
|-------------------------------|--------------|-----------|------------------|
| Compositores colombianos | 23 (50%) | 159 (79%) | 316 (84%) |
| Compositores latinoamericanos | 23 (50%) | 43 (21%) | 58 (16%) |
| | 46 | 202 | 374 |

Tabla 33. Representación de compositores colombianos y latinoamericanos en el periodo



Uno de los promotores más importantes de las obras latinoamericanas fue sin duda Guillermo Espinosa Grau (1905-1990), con estudios en filosofía en su Cartagena natal, y luego de haber encontrado su vocación musical, realizó estudios de dirección orquestal en Milán, Berlín y Basilea. Con unas apariciones como director en Berlín, Roma y Copenhague y haber fundado, en 1928 una orquesta de extranjeros residentes en Berlín y posteriormente en 1931 la Sociedad Germano-latinoamericana de música.

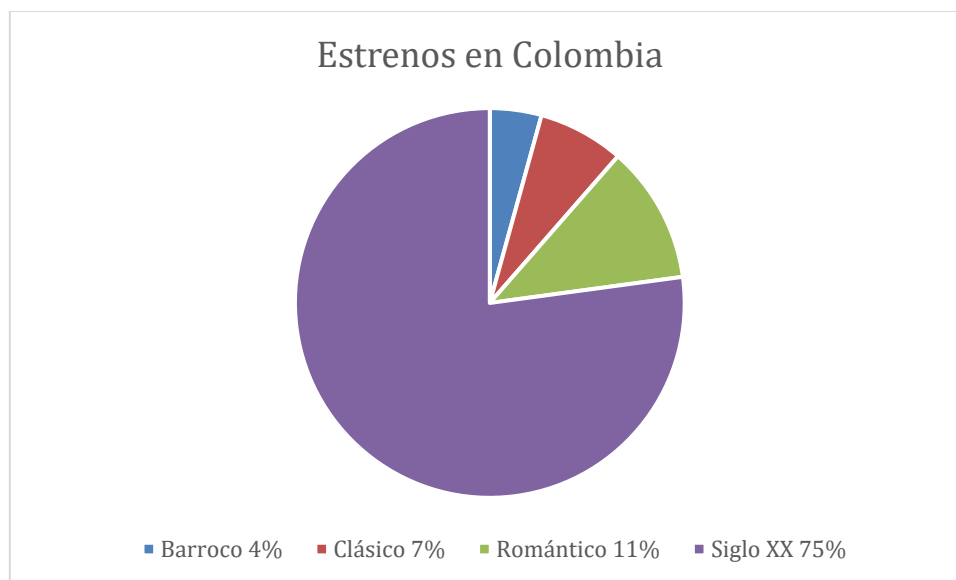
Guillermo Espinosa, foto aniversario primer año OSC

Fue fundador de la OSN en 1936 y en 1945 de la Sociedad Pro Arte musical de Cartagena, organizadora de los festivales de Cartagena. En 1938, para los 400 años de Bogotá, Espinosa lideró el primer festival de música Iberoamericana. Mantuvo su vínculo con sociedades musicales mundiales como Pro Nueva música en Berlín, el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo. Director honorario de Orquestas en Costa Rica y el Salvador y Chile le concedió la Orden del Mérito en la categoría de Comendador. Director de la Orquesta Sinfónica Nacional entre 1936 y 1950, asumió como director de la División Musical de la Unión Panamericana en Washington, desde donde promovió un movimiento alrededor de la música de las Américas (Canadá, Estados Unidos y Latinoamérica) con un ambicioso proyecto editorial de obras de compositores latinoamericanos, la distribución del Boletín Interamericano de Música, así como la promoción de instrumentistas y cantantes sobre todo en el marco de los Festivales Musicales Interamericanos de Washington. En estos festivales, (luego expandidos a España), se escucharon por primera vez muchas obras de gran impacto tales como el Concierto para piano No. 1 de Ginastera, la sinfonía no. 12 de Villa-Lobos, Sello No. 1 de Chávez, Sinfonía en cuatro partes de De la Vega y El cuarteto No. 2 para cuerdas de Roque Cordero.¹³³

4.2.5. Estrenos en Colombia

Durante el periodo se presentaron por primera vez en Colombia 72 obras, provenientes de los siguientes periodos históricos de la música:

¹³³ Aurelio De la Vega, "Latin American Composers in the United States", *Revista de Música Latinoamericana*, Autumn - Winter, 1980, Vol. 1, No. 2, pp. 162-175, University of Texas Press; *La orquesta sinfónica de Colombia*, 1954.



Gráfica 18. Estrenos o primeras audiciones de obras en Colombia durante el periodo

| Año | Compositor | Fecha/ nacionalidad | Obra |
|------|--------------------------|---------------------|---|
| 1955 | Bruckner Anton | 1824-1896 AUS | Sinfonía No. 4 en mi bemol, Romántica |
| 1955 | Vaughan Williams | 1872-1958 ENG | Sinfonía No. 6 |
| 1956 | Bach C. P. E. | 1714-1788 GER | Concierto para clavicémbalo y orquesta en Re menor |
| 1956 | Barber Samuel | 1910-1981 USA | Obertura para The School for Scandal (1931) |
| 1956 | Camargo Guarnieri Mozart | 1907-1993 BR | Concierto No. 2 para piano y orquesta |
| 1956 | Ives Charles | 1874-1954 USA | The Unanswered question |
| 1956 | Jachino Carlo | 1887-1971 IT | Suite de Giocondo e il suo re |
| 1956 | Mahler Gustav | 1860-1911 AUS | Sinfonía No. 4 en sol mayor |
| 1956 | Menotti Gian Carlo | 1911-2007 IT-USA | Introd. Marcha y danza de amahl and the night visitors (1951) |
| 1956 | Poulenc Francis | 1899-1963 FR | Concert Champetre para clavicémbalo y orquesta |
| 1956 | Roussel Albert | 1869-1937 FR | Le festin de L'Araignée, fragmentos sinfónicos (1913) |
| 1956 | Sommers Harry | 1925-1999 CAN | North Country suite para orquesta |
| 1957 | Martín Buhoslav | 1890-1950 CHEC | Sinfonietta Giocosa para piano y pequeña orquesta |
| 1957 | Nyström Gösta | 1890-1966 SUECIA | Sinfonía expresiva |
| 1957 | Prokofiev Sergei | 1891-1953 RUS | Concierto No. 1 en Re mayor para violín y orquesta Op. 19 |
| 1957 | Sibelius Jean | 1865-1957 FIN | Sinfonía No. 3 en Do mayor Op. 52 |
| 1957 | Tubin Edward | 1905-1982 EST | Concierto para contrabajo y orquesta |
| 1957 | Tubin Edward | 1905-1982 EST | Concierto para contrabajo y orquesta |
| 1958 | De la Vega Aurelio | 1925- CUBA | Elegía para orquesta de cuerdas (1954) |
| 1959 | Bartok Béla | 1881-1945 RUM | Suite No. 1 para orquesta |
| 1960 | Shostakovich D. | 1906-1975 RUS | Concierto para violín Op. 99 |
| 1960 | Starer Robert | 1924-2001 AUS-USA | Valada para violín y orquesta |
| 1961 | Barber Samuel | 1910-1981 USA | Meditación y danza del ballet Medea |
| 1961 | Becerra Schmidt Gustavo | 1925-2010 CHILE | Sinfonía No. 2 |
| 1961 | Becerra Schmidt Gustavo | 1925-2010 CHILE | Sinfonía No. 1 |
| 1961 | Camargo Guarnieri Mozart | 1907-1993 BR | Choro para clarinete y Orquesta |
| 1961 | Dello Joio Norman | 1913-2008 USA | El triunfo de Santa Juana de Arco |
| 1961 | Ginastera Alberto | 1916-1983 ARG | Variaciones concertantes para orquesta |
| 1961 | Lorenz Irwin | | Variaciones sobre un tema peruano |
| 1961 | Mozart W.A. | 1756-1791 AUS | Sinfonía No. 38 en Re mayor, Praga K. 504 |
| 1961 | Paisiello Giovanni | 1740-1816 IT | Obertura de la ópera la Scuffiara y la modista Raggiatrice |
| 1961 | Schumann William | 1910-1992 USA | Judith, poema coreográfico para orquesta |
| 1961 | Sommers Harry | 1925-1999 CAN | Lírica para orquesta (1960) |
| 1962 | Bartok Béla | 1881-1945 RUM | El mandarín milagroso, suite para orquesta Op. 19 |
| 1962 | Blomdahl Karl Birger | 1916-1968 SUECIA | Sinfonía No. 3 Facceter |
| 1962 | Debussy Claude | 1862-1918 FR | El Mar, tres bosquejos sinfónicos |
| 1962 | García Morillo Roberto | 1911-2003 ARG | Variaciones olímpicas |
| 1962 | Ginastera Alberto | 1916-1983 ARG | Danzas del ballet Estancia |
| 1962 | Hartmann Karl Amadeus | 1905-1963 GER | Sinfonía No. 6 |
| 1962 | Hindemith Paul | 1895-1963 GER | Der Shwanendreher, para viola y orquesta |
| 1962 | Mozart W.A. | 1756-1791 AUS | Concierto No. 17 para piano en Sol Mayor K. 453 |
| 1962 | Schumann William | 1910-1992 USA | Sinfonía No. 7 |
| 1962 | Sibelius Jean | 1865-1957 FIN | Sinfonía No. 5 Op. 82 |
| 1962 | Wolff Ferrari Ermano | 1876-1948 IT | Suite concertino para fagot y orquesta |
| 1963 | Henze Hans Werner | 1926-2012 | Cuatro poemas para orquesta |
| 1963 | Prokofiev Sergei | 1891-1953 RUS | Sinfonía No. 5 Op. 100 (1962) |
| 1966 | Schubert Franz | 1797-1828 AUS | Oberura el castillo del placer del diablo |
| 1966 | Shostakovich D. | 1906-1975 RUS | Sinfonía No. 11 |
| 1967 | Milhaud Darius | 1892-1974 FR | Concierto para violonchelo y orquesta, 1934 |
| 1967 | Pineda Duque Roberto | 1910-1977 COL | Preludio sinfónico |
| 1967 | Rendón Guillermo | 1935- COL | Cali. Sinfonía, casi un poema (1964) |
| 1968 | Atehortúa Blas Emilio | 1933-2020 COL | Concierto para timbales y orquesta de cuerdas (1961) |
| 1968 | Bach J. S. | 1685-1750 GER | Concierto en re menor para violín, oboe y orquesta |
| 1968 | Bartok Béla | 1881-1945 RUM | Concierto para viola y orquesta |
| 1968 | Beethoven | 1770-1827 GER | Fantasia en do menor, para piano, coros y orquesta Op. 80 |
| 1968 | Bloch Ernest | 1880-1959 SUIZA-USA | Concerto grosso para orquesta de cuerdas con piano obligado |
| 1968 | Britten Benjamin | 1913-1976 ENG | Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell |
| 1968 | Hoffmeister Franz Anton | 1754-1812 GER | Concierto en re mayor para flauta y orquesta |
| 1968 | Lapinskas Darius | 1934- LIT | Siete canciones lituanas |
| 1968 | Nova Jacqueline | 1935-1975 COL | Asimetrías para flauta, timbales y tam tam (1967) |
| 1969 | Lloyd Caroline Parkhurst | 1924-1980 USA | Ópera doña Bárbara, de la novela Romula Gallegos |
| 1969 | Nova Jacqueline | 1935-1975 COL | Oposición-fusión, obra electrónica |
| 1970 | Atehortúa Blas Emilio | 1933-2020 COL | Concierto para piano y orquesta |
| 1970 | Shostakovich D. | 1906-1975 RUS | Concierto No. 2 para piano, Op 101 |
| 1971 | Alomía Robles Daniel | 1871-1942 PERU | Kashua e Himno al sol para orquesta |
| 1971 | Debussy Claude | 1862-1918 FR | La doncella elegida para dos pianos, coro femenino y orquesta |
| 1971 | Galynin German | 1922-1966 RUS | Concierto para piano |
| 1971 | Mozart W.A. | 1756-1791 AUS | Concierto en re, para violín (concierto Adelaida), K. 294a |
| 1971 | Purcell Henry | 1659-1695 ENG | Dido y Eneas, Obra completa en tres actos |
| 1971 | Sibelius Jean | 1865-1957 FIN | Hija de Pohjola, fantasía sinfónica Op. 49 |
| 1971 | Villa-Lobos Heitor | 1887-1959 BR | Concierto No. 4 para piano y orquesta |
| 1972 | Jolivet André | 1905-1974 FR | Cinco danzas rituales |

Tabla 34. Obras que se estrenaron en Colombia por la OSC durante el periodo.

| Año | Compositor | Obra |
|------|-------------------|---|
| 1955 | Bruckner, Anton | Sinfonía No. 4 en mi bemol, Romántica |
| 1955 | Vaughan, Williams | Sinfonía No. 6 |
| 1956 | Mahler, Gustav | Sinfonía No. 4 en sol mayor |
| 1956 | Ives, Charles | The Unanswered question |
| 1957 | Beethoven | Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125 |
| 1957 | Sibelius, Jean | Sinfonía No. 3 en Do mayor Op. 52 |
| 1961 | Mozart W.A | Sinfonía No. 38 en Re mayor, Praga K. 504 |
| 1962 | Debussy, Claude | La Mer, tres bosquejos sinfónicos |
| 1962 | Sibelius, Jean | Sinfonía No. 5 Op. 82 |
| 1968 | Beethoven | Fantasia en do menor, para piano, coros y orquesta Op. 80 |

Tabla 35 Algunas obras relevantes estrenadas en Colombia por la OSC durante el periodo.

Se destacan entre este listado de obras universales la interpretación de *The Unanswered Question* de Ives, compuesta en 1908 y con una orquestación poco convencional con un grupo reducido de cuerdas, un cuarteto de maderas y una trompeta solista. La pieza con secciones estáticas prolongadas y con un manejo de los grados conjuntos y uso extremo de las dinámicas la convierte en una pieza exigente para la orquesta y el director. Adicionalmente en ese tiempo es una experiencia poco convencional para nuestro público, alrededor de una pieza que ofrece una travesía en una reflexión filosófica profunda sobre el origen de la vida.

Otra obra que se tocó por primera vez en Colombia fue *La Mer* de Debussy, escrita entre 1903 y 1905. Su orquestación extensa (con piccolo, corno inglés, contrafagot y dos arpas), requiere de gran exigencia en toda la sección de vientos alrededor de sus pasajes virtuosos y tonalidades complejas.

Finalmente se destaca la primera ejecución de la *Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125* (en el quinto aniversario de la OSC) y la *Fantasia Coral* de Beethoven. En ambas oportunidades, con la participación coral de la Sociedad Coral Bach, preparado por Rodolfo Pérez, Consuelo Mejía como pianista, siendo ambas obras una meta realizada para la orquesta y el público.

En la categoría de estrenos absolutos, (obras que ven la luz por primera vez) se identifican 37 obras de 14 compositores en su totalidad colombianos o que vivían en Colombia como Gómez-Vignes y Olav Roots. Los compositores que estrenaron más obras con la OSC fueron: Fabio González Zuleta con 7 obras, seguido por Roberto Pineda Duque y Jesús Pinzón Urrea con 6 obras cada uno. Al parecer se cumple el postulado que “las orquestas estrechan sus relaciones

con compositores cuando comisionan nuevas obras. No obstante, la mayoría de las obras presentadas desaparecen luego de su presentación inicial”.¹³⁴

Al respecto Mario Gómez-Vignes señaló como una experiencia un tanto decepcionante, en 1968 cuando la OSC fue invitada al Tercer Festival de música de Medellín y dentro del programa se estrenó su obra *Metamorfosis sinfónica de un intervalo de segunda Op. 24*. Para Gómez-Vignes, “la dirección de Ernesto Díaz fue mediocre y la orquesta estaba muy poco preparada, tal vez con una o dos lecturas previas a la obra”. No obstante, recuerda que, aunque Roots no dirigió acompañó a la orquesta a Medellín y previo al concierto lo exaltó por su gran manejo de la orquestación.¹³⁵

| Compositor | No. de obras estrenadas |
|-------------------------|-------------------------|
| González Zuleta Fabio | 7 |
| Pineda Duque Roberto | 6 |
| Pinzón Urrea Jesús | 6 |
| Atehortúa Blas Emilio | 4 |
| Escobar Luis Antonio | 3 |
| Torres Zuleta Luis | 2 |
| Uribe Holguín Guillermo | 2 |
| Borda Germán | 1 |
| Cardona García Ramón | 1 |
| Gómez Vignes Mario | 1 |
| Nova Jacqueline | 1 |
| Ramírez Sierra Alvaro | 1 |
| Roots Olav | 1 |
| Velasco Llanos Santiago | 1 |
| 14 compositores | 37 |

Tabla 36. Estrenos absolutos presentados durante el periodo

¹³⁴ American Syphony Orchestra League, *Americanizing American Orchestras*, Washington D.C.: American Symphony Orchestra League, 1993, p.27

¹³⁵ Mario Gómez-Vignes, entrevista en Bogotá el 21 de mayo de 2019.

5. La orquesta como instrumento

Según Weber, el año 1848 marcó un hito histórico en Europa no solo en su política sino también en su música. La visión absolutista le dio paso a un modelo mucho más participativo mediante gobiernos constitucionales y parlamentario. Como consecuencia, la participación de la población en el discurso y las organizaciones políticas fue tomando más terreno. Paralelamente, el nuevo orden en el mundo musical se promovía al redor de esferas culturales separadas y una redefinición de la autoridad y el gusto.¹³⁶ Dentro de las esferas musicales mencionadas Weber las clasifica en un círculo elevado a la música orquestal y la música de cámara. La esfera de el gran público y el entretenimiento musical las secciones de ópera y canciones populares y destaca la aparición de los *café-concerts* franceses, los conciertos de baladas británicas, así como los clubes de *liedertafel* alemanes y austriacos. Hacia 1870 la esfera del gusto elevado respaldada por una identidad cosmopolita, le daba a la música clásica un estatus de fuente de orgullo tanto cívico como nacional. En estados Unidos y en Europa se estableció una asociación de la “buena” música con nociones morales.¹³⁷

Por su parte Gienow-Hecht menciona que en el siglo XIX intelectuales europeos y norteamericanos de todas las disciplinas, así como el público en general, se convencieron que la música representaba el mayor ideal de todas las artes. Los ciudadanos de la clase media en Alemania, Inglaterra, Francia y los Estados Unidos creían que la música contenía un significado especial por encima de las otras manifestaciones artísticas reevalúandose como una herramienta poderosa en el manejo de las emociones.¹³⁸ Algunos debates e investigaciones generaron interés sobre la música y su instrumentalización en disciplinas como la medicina y la psicología en actividades terapéuticas. (pag 45). Alfred Fouille (1832-1912), eminente sociólogo francés consideraba que la música podría convertirse en un heraldo de paz en el siglo XX, y que “la música grandiosa”¹³⁹ anticiparía la unión y paz de la humanidad. Tanto en Europa como en Estados Unidos se creyó que la música tenía el potencial de crear una comunidad global que trascendería las fronteras. (pag 45). En esa misión, la música sinfónica -mucho más que la ópera-, representaría la forma más elevada de música. En esa línea, las orquestas sinfónicas garantizarían el progreso y contribuirían a tener mejores ciudadanos.¹⁴⁰

¹³⁶ Weber, La gran transformación del gusto musical, p335

¹³⁷ Ibid, P. 336.

¹³⁸ Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 43

¹³⁹ Ibid, p. 45. Música grandiosa: principalmente música del exterior y preferiblemente alemana.

¹⁴⁰ Ibid p. 47.

En contraste Mueller establece que el acceso a la música clásica en Estados Unidos no fue un privilegio de clase, sino se limitó a la posibilidad de quienes tuvieran la capacidad de pagar por los boletos de entrada, siendo esto un síntoma de el crecimiento de la clase media y el crecimiento de la economía urbana.¹⁴¹

Por su parte, O'Connell establece que la música ocupa una posición paradójica, usada tanto para escalar, como para promover la resolución de conflictos, señala el poder de la música como herramienta diplomática.¹⁴²

Para Bourdieu, las prácticas culturales son un elemento de clasificación y ranking social. El gusto y conocimiento de la música, es uno de los indicadores mas claros de clase social.¹⁴³

En conclusión, las visiones anteriormente expuestas, hacen parte del imaginario de una nación moderna y evolucionada la cual fomenta dentro del sector público el acceso a elementos de la “alta cultura” a un público masivo. Para lograr su finalidad, la Sociedad y el Estado construyen espacios de educación, promoción y preservación de ese lenguaje altamente valorado, como expresión máxima de la civilización humana occidental, fruto de una visión utópica de la actividad musical cuyas raíces se encontraban en el pensamiento romántico.¹⁴⁴

5.1. La fórmula orquestal en América Latina: cien años después

La OSC creada por el gobierno colombiano en 1952, hizo parte de una iniciativa con el objetivo de contar con un instrumento cultural-social, que hiciera de Colombia una nación con todos los elementos que la hicieran merecer la calidad de una sociedad “cultura y civilizada”. Estas intenciones y su dinámica ya estaban establecidas en la región, en la que se crearon orquestas en México (1928), Venezuela (1930), Chile (1941) y Argentina (1948).

Como bien sintetiza Bushnell, entre 1946 y 1957, el panorama político y social colombiano se define como el periodo conocido como “La Violencia”. El estallido del “Bogotazo”¹⁴⁵ y las confrontaciones entre los miembros de los dos principales partidos políticos (Liberal y

¹⁴¹ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, p 14.

¹⁴² John O'Connell, “An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict.”, *Music and Conflict*, ed. John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 1–14. Urbana: University of Illinois Press. 2010, P. 10-11.

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Critique of the Judgement of Taste*. London: 1984, Routledge. Introduction trad. Richard Nice, p. 1

¹⁴⁴ Weber, *La gran transformación del gusto musical*, pp. 117 y 125

¹⁴⁵ Bogotazo: 9 de abril de 1948: insurrección protagonizada por el pueblo bogotano en momentos en que se llevaba a cabo la Conferencia Panamericana en Bogotá)

Conservador), dieron lugar a un continuo deterioro del orden público en Colombia. La presidencia de Laureano Gómez - entre 1950 y 1951-, tuvo que enfrentar una fuerte oposición Liberal- que constituía la mayoría en el Congreso- con sus correspondientes olas de violencia, predominantemente rural. Las víctimas de La Violencia se calculan entre 100.000 y 200.000 colombianos, lo que además generó un desplazamiento interno de aproximadamente dos millones de personas, que se establecieron en ciudades como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, lugares que ofrecían una relativa seguridad y empleo.¹⁴⁶

En contraste con la violencia y el desplazamiento forzoso, la economía mostró crecimiento, con parte del nuevo modelo de economía agro-industrial. En la primera década de los años cincuenta, el Banco Mundial da un apoyo significativo para desarrollo de infraestructura¹⁴⁷ y se comenzó a experimentar el llamado “auge cafetero”, fruto de la coyuntura de las recurrentes heladas en Brasil, -el mayor productor en América Latina-. El crecimiento económico y de la producción industrial y el incremento de las inversiones extranjeras y el consecuente desarrollo de la manufactura, desencadenó el crecimiento aún mayor en las ciudades que mostraron un crecimiento poblacional de un 8% entre el censo de 1938 y el censo de 1951¹⁴⁸.

La OSC fue creada por decreto en noviembre de 1952, por el presidente Laureano Gómez (1889-1965) y Roberto Urdaneta Arbeláez (1890-1972) como presidente encargado¹⁴⁹. Ocho meses después, fue inaugurada en con un concierto el 20 de julio de 1953, en homenaje al General Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975), quien a través de un golpe de estado desalojó del poder a Laureano Gómez. Este hecho constituye parte de un programa de apuesta por la modernidad, a través de una inversión sin precedentes en infraestructura de vías, vivienda, hospitales, la creación de la Siderúrgica de Paz del Río y la fundación de los entes estatales de hidrocarburos como Ecopetrol y de la aparición de la Televisora Nacional. Todo esto fue posible gracias a la financiación del Banco Mundial y de la riqueza producida por la “Bonanza Cafetera”. No obstante, a pesar de que la agitación política y la violencia continuaban, la estrategia de construir un discurso nacionalista que intentara mitigar la violencia y apoyara el proyecto gubernamental de construcción de una noción de unidad nacional, también favoreció la aparición de figuras nacionales en el deporte, la cultura y en nuestro caso la música. Como indica Fonnegra, el

¹⁴⁶ Bushnell, Colombia una nación a pesar de sí misma, pp 288-91.

¹⁴⁷ Eduardo Sáenz Rovner, “La misión del Banco Munal en Colombia, el gobierno de Laureano Gómez (1950-1951) y la Asociación Nacional de Industriales (ANDI)”. *Cuad. Econ.* [online]. 2001, vol.20, n.35, p 250.

¹⁴⁸ *La población de Colombia* (Bogotá, Asociación colombiana para el estudio de la población ACEP, 1971)

¹⁴⁹ Colombia, Presidencia de la República, *Decreto 2916 del 24 de noviembre de 1952*

nacionalismo se posiciona por encima de los partidos políticos, sirve para menguar la democracia y abre las puertas al autoritarismo de un poder salvador nacional que justifica la dictadura.¹⁵⁰

El programa inaugural de la OSC, presentado el 20 de julio de 1953 en el Teatro Colón, incluyó la Sinfonía No. 3, en Mi bemol mayor, op. 55 de L. V. Beethoven (1770-1827), denominada como *La heroica*. Esta obra es un símbolo icónico luego de la Revolución Francesa. Se refleja un contenido programático inspirado en el héroe que se construye a sí mismo, en donde es posible alcanzar la gloria, en contra del orden social establecido. Esta sinfonía es una de las obras más importantes y conocidas de Beethoven, que originalmente pensaba dedicarla a Napoleón Bonaparte (1769-1821) pero cuando este se coronó a sí mismo como emperador en mayo de 1804, su disgusto fue tan grande que borró el nombre de Bonaparte de la página del título con tal fuerza que rompió su lápiz y rasgó el papel. Posteriormente fue dedicada al príncipe Joseph Franz von Lobkowitz, seguidor y mecenas de Beethoven. El programa también incluyó la obertura *Los maestros cantores de Núremberg* de Richard Wagner (1813-1883). El argumento de la ópera tiene un evidente significado simbólico en el que Wagner expresa sus opiniones sobre la música. Los maestros cantores serían los músicos profesionales, uno de los cuales, Beckmesser, representaría a aquellos músicos que no admiten novedades, y por su parte Hans Sachs, representaría el arte que es admirado por el pueblo. Por el contrario, Walther, que Wagner identifica consigo mismo, sería el artista libre de reglas académicas que alcanza su propio lenguaje individual sin sujetarse a las convenciones. Si bien el desarrollo de la ópera intenta demostrar que éste es el verdadero arte, en el final de la ópera Hans Sachs recuerda la importancia de los maestros, que mantienen la tradición, haciendo además un discurso nacionalista acerca del arte alemán.

El programa finalizó con el *Concierto Brandemburgués No 3 BWV* de J. S Bach (1685-1750). El primer movimiento también hace parte de la Cantata para el segundo día de pentecostés BWV 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* o amo al Altísimo de todo corazón.

5.2. Conciertos y política

Siendo la OSC un proyecto alojado en el seno del Ministerio de Educación Nacional y con apoyo financiero dependiente del Gobierno, es posible pensar en una entidad artística que de alguna forma “sirviera” en algunos eventos y situaciones como elemento de diplomacia o de relaciones

¹⁵⁰ C. Fonnegra, “Nacionalismos, identidades y narraciones”, *Revista Civilizar: Ciencias sociales y humanas*, 16 (30), (Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2016, PP 80-81

con instituciones, personalidades y Gobiernos. Por lo anterior a continuación se presenta una revisión de la programación de conciertos durante las dos décadas analizadas, cruzadas con información recopilada de los programas impresos en donde se comunicaba si eran dedicados o en homenaje a algún evento de relacionamiento político. La segmentación se propone por los periodos políticos entre 1953 y 1974, los cuales están compuestos por la dictadura de Rojas Pinilla, seguidos por el acuerdo bipartidista entre conservadores y liberales del Frente Nacional.

5.2.1. Periodo presidencial del 13 de junio de 1953 y 10 de mayo de 1957)

Luego del Bogotazo y la crisis de poder de Laureano Gómez, el General Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) asume la presidencia con la ayuda de la elite política del país. Durante su mandato se realizan grandes obras de infraestructura como la construcción del aeropuerto el Dorado y dieciocho aeropuertos más en todo el país. Construye la Avenida el Dorado, la represa hidroeléctrica de Lebrija, la nueva refinería de Barrancabermeja y la siderúrgica de Acerías Paz del Río como obras de gran significado en la Colombia del siglo XX.

De 109 conciertos presentados durante esos casi cuatro años de gobierno, según lo recogido en la base de datos construida, 11, es decir, el 10% de los conciertos presentados en este periodo, estuvieron dedicados a algún evento de connotación de relacionamiento político.

Dentro de los eventos ocurridos en ese periodo se encuentran: Concierto del 24 de noviembre de 1953, primer año de firma del decreto que crea la OSC, en homenaje a Lucio Pabón Núñez (1914-1899), Ministro de Educación, Ministro de Defensa y para muchos el ideólogo principal de Rojas.¹⁵¹ En el campo cultural fue miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, miembro de la Sociedad Bolivariana de Colombia y obtuvo otras múltiples distinciones como hacedor de cultura y Jorge Luis Arango Jaramillo (1916- ¿?) a quien el Rojas Pinilla encomendó la Dirección de Información y Prensa del Estado, dependencia creada en abril de 1952. Como una de sus grandes tareas, Arango se propuso la popularización de la imagen del nuevo presidente. Arango venía del Ministerio de Educación donde ocupaba el cargo de Director de Cultura Popular y Extensión Artística. Representaba en el gobierno a los intelectuales conservadores adversos a la democratización liberal de la política y del país y a la Casa laureanista. Arango veía en el universo de Rojas las posibilidades de empujar el país de manera decidida hacia la nación que él y sus amigos de los años treinta tenían en su imaginación: "lo religioso y lo militar son los dos

¹⁵¹ Melo, *Historia mínima de Colombia*, p. 221

únicos modos enteros y serios de entender la vida". Rojas era la síntesis de todo aquello. Cristo y Bolívar, las banderas que el nuevo régimen había hecho suyas habían sido acuñadas por los conservadores de la resistencia al liberalismo posterior a la hegemonía de principios de siglo.¹⁵²

El primer viaje internacional de la OSC ocurrió a finales de 1953, con conciertos programados el 7 y 8 de diciembre en Quito, en homenaje al presidente del Ecuador, José María Velasco Ibarra (1893-1979), una de las figuras más controversiales en la historia política de ese país, quien asume su primera administración el 1 de septiembre de 1934 y aunque no llega a cumplir un año en el poder (es derrocado en agosto de 1935 por los militares y se exilia en Colombia y luego en Argentina); El segundo gobierno de Velasco se registra de 1944 a 1947; el tercero, de 1952 a 1956. El denominado velasquismo, considerado uno de los fenómenos políticos y sociológicos más singulares de América Latina, comparado el peronismo (movimiento argentino creado alrededor de la figura de Juan Domingo Perón, (1895-1974)).¹⁵³

En 20 de octubre de 1953 se presentó el concierto en homenaje a las Naciones Unidas el cual fue dirigido por Paul Hindemith (1895-1963), como director invitado y quien llevaba mas de una década viviendo en Estados Unidos como profesor de la Universidad de Yale. La Asamblea General de las Naciones Unidas, trabajaba en tratados internacionales para legislar sobre los derechos, libertad y protección de refugiados, exiliados y apátridas. Durante los años siguientes la OSC al frente de Roots haría siempre conciertos en homenaje a la ONU.¹⁵⁴ Esta entidad tendría una gran importancia tanto para Hindemith como para Roots y muchos músicos de la OSC provenientes de Europa en busca de oportunidades luego de la II Guerra mundial.¹⁵⁵

El 24 de agosto de 1956, se presentó el Requiem de Mozart, en homenaje a las 1.300 víctimas, y mas de 4.000 heridos de la tragedia ocurrida en Cali, producto de la explosión de 1000 cajas de dinamita mal almacenadas y transportadas, que llegaban desde Buenaventura a Cali. La difícil situación fue manejada por María Eugenia Rojas (1932), hija del presidente de la República e inspirada en la labor de Eva Perón en la Argentina al frente de la Secretaría de Acción Social y Protección Infantil, -SENDAS-, creada en 1954 entidad que se movilizó para recaudar fondos

¹⁵² César Ayala Diago, "Cincuenta años después del júbilo", *Revista Semana*, (Bogotá: 6/9/2003)

¹⁵³ Freddy Avilés Zambrano, "La huella del velasquismo en Ecuador", *El Universo*, Política, Quito: 30/3/2019

¹⁵⁴ Asamblea General de las Naciones Unidas, *Convención sobre el estatuto de los apátridas*, (Ginebra, ACNUR, 28 de septiembre de 1954)

¹⁵⁵ Recordemos la situación de Estonia en la ocupación Alemana Nazi y Socialista Soviética, declarada como una ocupación ilegítima por las Naciones Unidas.

para los damnificados con el apoyo de La Acción Católica. La participación de los colombianos en las campañas solidarias fue ejemplar: en las ciudades colombianas se conformaron comités pro-damnificados y en poco tiempo se logró una gran suma en donaciones y provisiones.¹⁵⁶

El 15 de febrero de 1957 se hace un concierto auspiciado por la Embajada Alemana, con obras de Max Reger (1873-1916), Boris Blacher (1903-1975), Egk Werner (1901-1983) y Paul Hindemith (1895-1963). Blacher y Werner pertenecían a un movimiento de compositores alemanes, que buscaban la reivindicación de su arte luego de la II guerra.¹⁵⁷ El recuerdo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial prepara el camino hacia la unificación europea. Los Tratados de Roma, firmados en 1957, dieron origen a la Unión Europea. El compromiso de Alemania de defender la unificación de Europa nace de su propia cultura del recuerdo. Una estrecha cooperación internacional sobre la base del respeto mutuo es la mejor garantía contra las guerras, la hostilidad y el odio.¹⁵⁸

5.2.2. La Junta Militar: mayo de 1957 - agosto de 1958

Luego de las presiones del sector civil colombiano con un paro de más de 10 días, Rojas Pinilla renuncia el 10 de mayo de 1957, no sin antes dejar encargado a un grupo de cinco militares, liderado por el Mayor General Gabriel Paris Gordillo (1910-2008). Paralelamente se conformó una comisión con los expresidentes tanto liberales como conservadores y algunos políticos como Gabriel Alzate y Carlos Lleras Restrepo, para hacer una reforma constitucional que condujera al Frente Nacional, como alternativa para manejar la Violencia.

Durante ese periodo de quince meses, se presentaron cuarenta conciertos, de los cuales 7, es decir el 17% estuvieron dedicados a algún evento de connotación de relacionamiento político.

El 29 de mayo de 1957 se presenta un concierto celebración del aniversario de las Encíclicas *Rerum Novarum*, las cuales fueron escritas por León XIII. Estas encíclicas promueven la

¹⁵⁶ César Ayala Diago, "La explosión de Cali: agosto 7 de 1956", *Revista Credencial*, No. 117 (Bogotá: 2017)

¹⁵⁷ Luis Antonio Escobar fue alumno de Boris Blacher en 1952 en Berlin

¹⁵⁸ Parlamento Europeo, *Tratado de Roma (CEE)*, Sobre el Parlamento Europeo, En el pasado, el PE y los tratados, 1957-58,

responsabilidad del estado que no debe limitarse a ser un mero guardián del derecho y del recto orden, sino que, por el contrario, debe luchar con todas sus energías para que

"Con toda la fuerza de las leyes y de las instituciones, esto es, haciendo que de la ordenación y administración misma del Estado brote espontáneamente la prosperidad, tanto de la sociedad como de los individuos". A los gobernantes de la nación compete la defensa de la comunidad y de sus miembros, pero en la protección de esos derechos de los particulares deberá sobre todo velarse por los débiles y los necesitados".¹⁵⁹

El mismo año, el 4 de diciembre se presenta un concierto en homenaje a la Junta Militar y el Gabinete Ejecutivo, que gobernaron el país hasta el 7 de agosto tras el derrocamiento del General Rojas Pinilla. La junta realizó la transición de la dictadura militar a la democracia representativa como alternativa de gobierno, dada la difícil situación que atravesaban los partidos políticos, sumidos en el escepticismo y la polarización.

5.2.3. Frente Nacional (1958-1974)

El liberal Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y el conservador Laureano Gómez (1889-1965) firmaron el Pacto de Benidorm, el 24 de julio de 1956, para dar inicio al Frente Nacional en el cual los partidos se turnarían la presidencia y se repartirían la burocracia a los diferentes niveles de gobierno en partes iguales hasta 1974; es decir cuatro períodos presidenciales: dos liberales y dos conservadores. El primero en este mandato fue Alberto Lleras Camargo entre 1958 y 1962 y el último fue Misael Pastrana (1923-1997) entre 1970 y 1974. A continuación, se revisarán los conciertos con algún componente de relacionamiento político por cada uno de los presidentes del Frente Nacional.

Periodo presidencial 1958- 1962

Alberto Lleras Camargo (1906-1990) fue director de la "Unión Panamericana" en 1947 y Secretario General de la OEA entre 1948 y 1954. Como primer presidente del Frente Nacional, Lleras Camargo recogió las banderas liberal y conservadora en un solo mandato. Alineó a Colombia en la Política Internacional de Estados Unidos y de la Alianza para el Progreso. En virtud a este pacto Colombia tomó partido en el marco de la Guerra Fría y se alineó al bloque

¹⁵⁹ La Santa sede, *Carta encíclica quadragésimo anno de su santidad Pio XI sobre la restauración del orden social en perfecta conformidad con la ley evangélica al celebrarse el 40 aniversario de la encíclica "Rerum Novarum" de León XIII*, Pio XI, Encíclicas, 1931

capitalista. Asimismo, su gobierno rompió relaciones diplomáticas con Cuba. Estableció una relación de amistad con John F. Kennedy (1917-1963), quien como presidente visitó Bogotá el 17 de diciembre de 1961 y en cuyo homenaje se nombró el sector capitalino de Ciudad Techo, que luego pasó a llamarse Ciudad Kennedy en donde se construyeron 12.000 viviendas de interés social. Adicionalmente durante su gobierno creó el INCORA y promovió el mejoramiento del sector agrícola y formuló un Plan Vial para desarrollar la vía al llano y la transversal del Caribe.¹⁶⁰

En este periodo se presentaron 163 conciertos de los cuales 22, es decir el 14%, tuvieron una connotación de relacionamiento político. El mes de abril de 1958 se presentó la OSC en la ciudad de Bucaramanga, para la reinauguración por la remodelación del Estadio Alfonso López Pumarejo, inaugurado en 1941 para los V Juegos Nacionales. Santander y Bucaramanga se identifican como fortín liberal, lo cual puede leerse como un gesto que antecede al nombramiento de Mario Latorre Rueda, como Gobernador de Santander y hace parte de la tendencia tecnócrata del presidente Lleras Camargo, para elegir a sus colaboradores cercanos.¹⁶¹

En 1959 la OSC realizó una serie de conciertos en ciudades como Bucaramanga, donde presentó tres conciertos, con una docena de obras con una variedad de estilos (Haëndel, Beethoven, Sibelius, Enescu y Bartok) y con obras de compositores nacionales como José Rozo Contreras, Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín. El director Olav Roots, alternó la dirección en esos conciertos con José Rozo Contreras, director en ese momento por casi 25 años de la Banda Nacional y figura primordial en la cultura de Santander y Norte de Santander.

En Ibagué, en el marco del Festival Folclórico, presentaron un programa con obras de José Bermúdez Silva, Adolfo Mejía, Santiago Velasco Llanos, Antonio María Valencia, Guillermo Uribe Holguín y José Rozo Contreras. Todas las obras, respondían al espíritu nacionalista en donde se reconocen las danzas tradicionales colombianas, dentro del lenguaje orquestal, tal vez con la intención de generar un puente de conexión entre el público masivo del Festival Folclórico y el lenguaje de la música orquestal.

¹⁶⁰ Jorge Orlando Melo, "Biografía de Alberto Lleras Camargo", *Revista Credencial Historia*, Bogotá: Nov, 2016

¹⁶¹ Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, p 320

En el viaje al Eje Cafetero realizado entre el 31 de agosto y el 2 de septiembre, el director fue nuevamente José Rozo Contreras. El programa incluyó obras de Weber, Franck, Haendel Haydn, Wagner y como exponentes nacionales la *Suite tierra colombiana* de Rozo Contreras, *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía y del compositor caldense Ramón Cardona García (1922-1959?), la canción *Nostalgia*. El 4 de noviembre la OSC se presenta en Medellín bajo la dirección de Roots con la *inconclusa* de Schubert, *Misa en Do menor* de Mozart, *Requiem* de Fauré y *el Retrato de Lincoln* para narrador y orquesta de Aaron Copland con Bernardo Romero Lozano como narrador, cuyo texto es eminentemente político:

“Los dogmas del pasado tranquilo son inadecuados para el presente tormentoso. La ocasión está llena de dificultades y debemos estar a la altura de la ocasión. Como nuestro caso es nuevo, debemos pensar y actuar de nuevo. Debemos desenvainarnos y luego salvaremos a nuestro país” (Abraham Lincoln, Mensaje anual al Congreso, 1 de diciembre de 1862)

“Que de estos muertos honrados recibamos una mayor devoción a esa causa por la que dieron la última medida completa de devoción. Que aquí decidimos firmemente que estos muertos no habrán muerto en vano. Que esta nación bajo Dios tendrá un nuevo nacimiento de libertad y que el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo no perecerá de la tierra”. (Discurso de Gettysburg)

El 10 de abril de 1962, se hizo un concierto en homenaje a la Mujer de América. Desde los inicios del Frente Nacional, hasta la década de los setenta, capitalizaron las reflexiones feministas sobre su desigualdad social¹⁶². La creación y ampliación de vínculos con organizaciones sociales y cívico-políticas generaron un poder femenino que fue apropiado por el gobierno, los partidos y las instituciones. Se creó la Unión de Ciudadanas de Colombia (UCC) durante la presidencia de Lleras Camargo inspirado en la Liga de mujeres votantes de Estados Unidos, como unidad Político-Cívica no partidista, para promover la participación femenina en el desarrollo social, cultural y económico del país.¹⁶³

El 11 de mayo de 1962, la OSC ofreció el concierto en homenaje al Estado de Israel. La República de Colombia y el Estado de Israel establecieron relaciones diplomáticas el 1° de julio de 1957. En abril de 1961, el mundo observaba el juicio del Nazi Adolf Eichmann, quien fue capturado exactamente el 11 de mayo de 1960 en Buenos Aires. El juicio finalizó en agosto de 1961, y el veredicto fue dictado en diciembre de ese año. Adolf Eichmann fue declarado culpable de

¹⁶² Las mujeres en Colombia pudieron votar oficialmente el 1 de diciembre de 1957, durante el plebiscito que consultaba el nacimiento del Frente Nacional. El voto femenino se logró en el país gracias a la reforma constitucional realizada el 27 de agosto de 1954 y la cedulación de las mujeres fue efectiva desde el 25 de mayo de 1956

¹⁶³ Lola G. Luna y Norma Villareal, “Historia, género y política, movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991”. *Seminario interdisciplinar mujeres y sociedad*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1994. PP 48-49

crímenes contra el pueblo judío, crímenes contra la humanidad y crímenes de guerra.¹⁶⁴ Los conciertos ofrecidos en Bucaramanga, Ibagué, Pereira, Manizales Armenia y Medellín, pueden interpretarse como un esfuerzo para llevar la música sinfónica a esas ciudades y refrendar la denominación de ser la orquesta Sinfónica de los colombianos.

Periodo presidencial entre 1962 y 1966

En 1962 se posesiona como presidente el conservador Guillermo León Valencia (1908-1971), y los territorios de colonización donde ejercía su liderazgo e influencia el Partido Comunista, llamados como “repúblicas independientes” en zonas como el Tequendama, Urabá, Vichada, Territorio Vásquez, El Duda, Ariari, Guayabero, Pato, Riochiquito y Marquetalia, entre otras, fueron puestos combatidos en la “Operación Soberanía”. Según el entonces senador conservador Alvaro Gómez Hurtado, estas zonas se hallaban por fuera de la soberanía nacional y bajo el control de los comunistas instruidos desde Moscú. La ofensiva contra estas se llevó a cabo bajo la presión de la clase política tradicional y del gobierno norteamericano contra el avance revolucionario en Latinoamérica.¹⁶⁵

En este periodo se presentaron 168 conciertos de los cuales 32, es decir el 19% tuvieron una connotación de carácter político y estratégico.

Entre los conciertos realizados en este periodo en esta perspectiva se destacan:

El 25 de febrero de 1963 la OSC acompañó la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963. El 4 de abril de 1963 se realiza concierto en el marco del Consejo Interamericano Económico y Social, el cual tiene como finalidad principal promover el bienestar económico y social de los países americanos, mediante la cooperación efectiva entre ellos para el mejor aprovechamiento de sus recursos naturales, su desarrollo agrícola e industrial y la elevación del nivel de vida de sus pueblos. El 8 de agosto 1963 la OSC se presentó en el marco de la Conferencia Interamericana de Ministros de trabajo sobre la Alianza para el Progreso. El 29 de noviembre del mismo año se hizo concierto en homenaje al presidente y a los 100 años de la Cruz Roja internacional.

¹⁶⁴ Avia Salomon-Hovav, Liraz Lachmanovich, *El juicio de Eichmann: El clima de las grandes horas*, (Jerusalem: Yad Vashem, Centro mundial de conmemoración de la Shoá)

¹⁶⁵ Melo, *Historia minima de Colombia*, p 234

Esta serie de eventos interamericanos, obedecían a la lógica denominada como “panismos”: movimientos ideológicos internacionales de expresa o tácita entonación política, tendientes a unir o reunir – de preferencia en torno a un centro dominante- distintos países o pueblos o comunidades de parentesco mas o menos estrecho, en los órdenes, étnico, lingüístico o cultural.

¹⁶⁶

Entre 1962 y 1963 la OSC se enfrento a una crisis interna, en donde algunos miembros avistaban “Problemas en el camino que había tomado la OSC: Baja participación de colombianos, como solistas y como compositores y nula presentación de directores colombianos con una política “antinacionalista y extranjerizante”. Frank Preuss y Mario Posada se radicaron en Venezuela, desde donde enviaron una comunicación a la presidencia de la República. Este episodio generó un remesón en la OSC, y sacó a flote la visión política de sus integrantes y personas afines, cosa que hasta ese momento se había mantenido fuera del ambiente de la orquesta.¹⁶⁷

En honor a Charles de Gaulle, 24 de septiembre de 1964, en el Palacio San Carlos se ofreció un banquete con la participación de 15 músicos de la OSC. Con obras de Mozart, Ravel, Suite sobre temas colombianos de Morales Pino y el bunde tolimense de Alberto Castilla¹⁶⁸

El 5 de agosto de 1966 la OSC presento un concierto en honor al Departamento de Estado de EEUU, agencia que provee servicios para estadounidenses que viven en o están viajando a otros países, a empresas internacionales y a países en vías de desarrollo. Según Trejos Rosero en su análisis de la relación entre Colombia y Estados Unidos al inicio de la guerra fría:

“Para el gobierno colombiano, la única manera de lograr instaurar el imperio de la paz en el escenario internacional, era apoyando irrestrictamente el accionar internacional de los Estados Unidos. De esta manera, Colombia, manifestó su abierta disposición a declarar al "comunismo

¹⁶⁶ Arturo Ardao, “Panamericanismo y latinoamericanismo”, *Antología del Pensamiento Crítico Uruguayo Contemporáneo*, Montevideo, 1986, p. 181.

¹⁶⁷ María José Posada Venegas, *Mario Posada Torres, Rapsodia de un hombre excepcional- biografía*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, Premio Vida y Obra, febrero de 2019. pp 82-83.

¹⁶⁸ Germán Niño, “Un viva a España algo distorsionado - Charles de Gaulle en Bogotá”, El Blog de GHNB, notas acerca de nada, 24/06/2017

internacional" como enemigo del hemisferio, asumiendo así, los intereses norteamericanos como propios" ¹⁶⁹

Periodo presidencial entre 1966 y 1970

El gobierno denominado "de la transformación nacional" de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), se caracterizó por la estabilización y crecimiento económico, así como por la Reforma Constitucional de 1968, la cual, entre otros aspectos, determinó la descentralización de gran parte de la gestión estatal en entidades especializadas, con el ánimo de protegerlas de presiones muy directas de los partidos. ¹⁷⁰ En diciembre de 1968 se crea el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura. Su director era nombrado directamente por el presidente de la República. Hacían parte del nuevo Instituto museos, bibliotecas, el Archivo Nacional, el Teatro Colón, la Banda Nacional y la Orquesta Sinfónica de Colombia, entre otros. ¹⁷¹

En 1966 se creó la Fundación Filarmónica de Colombia. El 30 de enero de 1966 en el periódico el Tiempo la periodista cultural Gloria Valencia Diago publica la nota "Sobre las realidades del país se fundamenta la nueva Filarmónica". Allí entrevista a Frank Preuss, Mario Posada y Jaime Guillén quienes manifiestan que no se fueron de la OSC por cuestiones económicas, sino para abrir un espacio en donde se orienten las acciones hacia un público más popular, la clase trabajadora, y no en un reducido círculo elitista. Plantean que "la planta será en un 95% colombianos y que la política de importación de músicos ha sido nefasta para el país".

En este periodo la OSC presentó 183 conciertos, de los cuales 27, es decir el 15% tuvieron connotación de carácter político. Entre los conciertos realizados en este periodo en esta perspectiva se destacan:

7 de octubre de 1966: Concierto popular homenaje a los trabajadores colombianos. El presidente Carlos Lleras Restrepo le dió un gran impulso a la política económica con la llamada

¹⁶⁹ Luis Fernando Trejos Rosero, "Colombia y los Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (1950-1966): Raíces históricas del conflicto armado colombiano", *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, no.15 Barranquilla, Julio-diciembre,2011.

¹⁷⁰ Melo, *Historia mínima de Colombia*, p 240.

¹⁷¹ Colombia, Presidencia de la República, decreto 3154 26 de diciembre de 1968

Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) y a la promoción de exportaciones durante su mandato.¹⁷²

El ideal de desarrollo se interpretaba al alrededor de tener trabajo, recibir un salario lo suficientemente alto como para adquirir los bienes que la civilización ofrece, contar con servicios públicos domiciliarios, educación y salud, justicia y equidad social, para toda la población. El programa económico de gobierno era eminentemente capitalista, apoyando la creación de empresas que fomentaran la industrialización. En esa línea, la legislación laboral, tuvo varias modificaciones, siendo la más importante la Ley 73 de 1966, en la cual se establecen parámetros que buscan un mejor trato a los trabajadores, reconociéndoles descanso y remuneración de horas extras.¹⁷³ El programa del concierto incluyó fantasía sobre temas colombianos de Morales Pino, concierto No. 2 Op. 18 de Rachmaninov y la Sinfonía No. 1 de Beethoven; un programa bajo la dirección de Roberto Mantilla, muy asequible para un no tan experimentado público.

El 25 de noviembre de 1966 se presentó un concierto en honor del señor presidente Carlos Lleras Restrepo y señora, con un programa que incluyó la obertura Tanhäuser de Wagner, Nocturno de Uribe Holguín, Tres canciones de Luis Carlos Figueroa y la Misa de la Coronación K317 de W.A. Mozart. En 1967 se inaugura la Interconexión Eléctrica, dada la inminente necesidad de impulsar la integración de los sistemas eléctricos del país, con el fin de abastecer la futura demanda nacional. Lleras Restrepo debe manejar la crisis del 19 de abril de 1970 cuyo fruto es la creación del Movimiento insurgente M-19.

El 10 de marzo de 1967: concierto en homenaje a la Universidad Nacional de Colombia en el centenario de su fundación. El concierto dirigido por Gerhard Rothstein, incluyó la Obertura Académica de Brahms, escrita en 1881 en agradecimiento por el Doctorado Honoris Causa recibido por el compositor de la Universidad de Breslau, el concierto para piano No. 2 de Liszt y la sinfonía No. 5 de Beethoven. Entre 1963 y 1968 se definieron los rasgos y orientaciones del sistema educacional colombiano, especialmente en los niveles medio y superior por ser los más

¹⁷² Pascual Amézquita-Zárate, "La política de Industrialización por Sustitución de Importaciones: el contexto Colombiano", *Revista Globalización, Competitividad y Gobernabilidad*, Washington D.C: George Town University-Universia, Vol 4. No. 2, 2010.

¹⁷³ Colombia, El Congreso de Colombia, *Ley 73 del 13 de diciembre de 1966, Juriscol, Sistema único de información normativa, Diario oficial*, año CII. N. 32112. 23, diciembre 1966, p-1

directamente vinculados con las demandas de la economía de mercado y con el modelo de desarrollo expandido por América Latina, por la Carta de Punta del Este y la Alianza para el Progreso los cuales promueven la ampliación y diversificación de los estudios universitarios, incorporando nuevas carreras indispensables para el desarrollo económico y social. Desde mediados del siglo XX, la tecnocracia mundial señalaba a la universidad como el único medio capaz de encauzar a un país por el camino del desarrollo técnico e industrial. En dicho sustento, se consideraba que el desarrollo y el progreso de los países sólo se podían alcanzar a través de la implementación de un sistema de educación superior orientado por la enseñanza de la técnica y la tecnología. Para la implementación de un proyecto de desarrollo y modernización educativa a nivel superior, se buscó la asesoría de la Universidad de California, la cual promovió el incremento en la inversión de recursos estatales y de Cooperación internacional como BID, Agencia para el Desarrollo Internacional, Fundaciones Ford, Kellogg y Rockefeller, para mejorar la infraestructura y el impulso de nuevas carreras en universidades como la Nacional, la U de Antioquia, U del Valle y Universidad de los Andes. El eje de todo el modelo era potenciar una economía planificada sostenida en el individualismo económico y la propia iniciativa¹⁷⁴

El 28 de abril de 1967 se presentó un concierto en honor del presidente y de la señora Lleras Restrepo, con motivo de la entrega de los nuevos pianos donados para la asociación de cervecerías. El Programa dirigido por Roots consistió en la *Sonata para 2 pianos KV448* de W.A. Mozart en interpretación de Elvira Restrepo de Durana y Walter Blankenheim, pianista, pedagogo y director alemán, especialista en Mozart y Bach, que además interpretó el *Concierto No. 5 en Mibemol mayor Op. 73 para piano y orquesta el Emperador*.

El 18 de junio de 1967, concierto en el XXI Aniversario Flota Mercante Grancolombiana. Creada en 1946, la Flota Mercante Grancolombiana era una empresa de participación colombiana, venezolana y ecuatoriana. A partir de ese momento, se convirtió en un valor estratégico que brindó estabilidad al comercio del café al garantizarle el transporte propio, seguro y eficiente a todos los puertos del mundo. La Flota Mercante Grancolombiana fue también gran impulsora de las exportaciones no tradicionales del país: banano, algodón, abonos y otras exportaciones menores encontraron en los buques de la Flota los mismos beneficios del café. El concierto incluyó la *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía, *Concierto No. 3 para Piano* de Beethoven y *Concierto*

¹⁷⁴ OEA, Los presidentes de los Estados Americanos y el Primer ministro de Trinidad y Tobago, *Declaración de los presidentes de América*, Punta del Este, Uruguay, 12 al 14 de abril de 1967; Álvaro Acevedo Tarazona, "Educación, reformas y movimientos universitarios en Colombia: apuestas y frustraciones por un proyecto modernizador en el siglo XX", *Revista de Estudios Sociales*, 53, Bogotá: 2015, pp. 102-11

no 1 para piano de Tchaikovsky con Ines y Pilar Leyva como solistas, dando un mensaje de una Colombia internacional y cosmopolita.

En septiembre de 1967 se crea la Orquesta Filarmónica de Bogotá, por el acuerdo 71 del Concejo de Bogotá. Con un presupuesto independiente, la presencia política de la ciudad de Bogotá – por lo general que rivaliza con el Gobierno Nacional- Su junta directiva esta conformada por el Alcalde Mayor o su delegado; los Secretarios de Hacienda y de Educación del Distrito, con sus suplentes, dos concejales, con sus respectivos suplentes, elegidos por el Concejo, de distinta filiación política, y dos miembros de la Fundación Filarmónica Colombiana.¹⁷⁵

El 24 de agosto de 1968 se ofreció un concierto en honor de su Santidad Pablo VI. Entre el 22 y 24 de agosto, Colombia recibió la visita del Papa Pablo VI, quien a través de la celebración del XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, que bajo el lema "Vínculo de amor", constituyó una fuente de renovación para la Iglesia colombiana y en particular para la arquidiócesis de Bogotá, para reavivar y modernizar el espíritu de los católicos dentro de las recientes enseñanzas del Concilio Vaticano II. Por esta razón, en el breve discurso que pronunció en la Nunciatura Apostólica de Bogotá el 24 de agosto, para agradecer y felicitar a los organizadores del Congreso el Papa apuntó al auténtico sentido de su visita a Colombia:

"Bien sabemos que vuestras miras no se han detenido en las manifestaciones externas, habéis dedicado vuestro celo y entusiasmo mejores a disponer los espíritus para que el Señor tuviese no sólo homenajes de fe rendida ante el altar central del Congreso, sino también en cada corazón [...] Seguid trabajando para que se perpetúen los ideales y frutos del Congreso".¹⁷⁶

La OSC interpretó el Gloria de la *Misa de Coronación KV317* de W.A. Mozart y el *Aleluya del Mesías* de Haendel.

El 25 de octubre de 1968 la OSC presentó un concierto en homenaje a las Naciones Unidas y al XX aniversario de la declaración universal de los derechos humanos. La Declaración Universal de los Derechos Humanos es un documento que marca un hito en la historia de los derechos humanos. Elaborada por representantes de todas las regiones del mundo con diferentes antecedentes jurídicos y culturales, la Declaración fue proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París, el 10 de diciembre de 1948 como un ideal común para todos los pueblos y naciones. La Declaración establece, por primera vez, los derechos humanos

¹⁷⁵ Bogotá D.E., Concejo de Bogotá, *Acuerdo 71, 9 de septiembre de 1967*

¹⁷⁶ Luis Carlos Mantilla Ruiz, *Visita del Papa Pablo VI a Colombia: agosto 22 a 24 de 1968, Revista Credencial Historia (Bogotá: No. 117,2015)*

fundamentales que deben protegerse en el mundo entero y ha sido traducida a más de 500 idiomas.¹⁷⁷ El director Darius Lapinskas y la mezzosoprano Aldona Stempuzis, ambos lituanos, fueron embajadores de la cultura lituana, prisionera en la cortina de hierro. Según la misma Stempuzis, uno de sus conciertos más memorables fue el de Bogotá en 1960, en el Teatro Colón con un programa de canciones clásicas lituanas. La OSC con Olav Roots la acompañó y como sorpresa en la recepción algunos de los músicos tocaron la melodía tradicional lituana “*Piemenu Raliavimas*.”¹⁷⁸

El 24 de noviembre de 1968 se realizó concierto para el XV Aniversario con la asistencia del presidente Alberto Lleras Restrepo. El programa consistió en la Sinfonía No 9 de Beethoven con el coro de la Sociedad coral Bach, solistas Ludmila Vlkova, Emilia Arciniegas de Osuna, José Alejandro Ramírez y Aureliano Hernández.

El 30 de abril de 1969 se realizó un concierto en homenaje a la mujer del año 1969, señora doña Cecilia de la Fuente de Lleras, ofrecido por el Instituto Colombiano de Cultura. Gracias la gestión de Cecilia de la Fuente de Lleras, se creó el Instituto de Bienestar Familiar (ICBF) por la Ley 75 de 1968. En 1969 su esposo el presidente la condecoró con la Cruz de Boyacá, declarándola la mujer del año.

El 31 de julio de 1970 se hizo un concierto, en colaboración con la Embajada de Italia, el cual fue dirigido por Elio Boncompagni (1933), violinista, compositor y director alumno de Franco Ferrara. El repertorio presentado fueron obras de Rossini Guido, Respighi, así como el Concierto para clarinete de Copland interpretado por el solista italiano Franco Pezzullo profesor del Conservatorio del Tolima.

Periodo presidencial entre 1970-1974

Con una elección presidencial controvertida, ante la sospecha de fraude electoral el 19 de abril de 1970, Misael Pastrana Borrero (1923-1997), del partido Conservador, hostilizó y persiguió al ELN y al M-19. Durante su gobierno afrontó la crisis del campo, en la cual casi dos tercios de los campesinos colombianos vivían en la pobreza absoluta.¹⁷⁹ En 1971 un grupo de campesinos invaden tierras para presionar la redistribución de las mismas y como respuesta en 1973 realiza el “Pacto de Chicoral”, para la titulación de baldíos como reforma agraria. Pastrana ejecutó lo

¹⁷⁷ Naciones Unidas, Asamblea General, *Declaración Universal de Derechos Humanos Adoptada y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948.*

¹⁷⁸ Helga Merits, *The Voice of Aldona Stempuzis Preserved for Future Generations*, Tartu Estonia: MTÜ Baltic Heritage Network, May 11, 2015

¹⁷⁹ Bushnell, *Colombia una nación a pesar de sí misma*, p. 341

que llamó "la colombianización del patrimonio del país" con la intervención en empresas petroleras y la reglamentación de la inversión extranjera en la banca. En 1971 inaugura el Aeropuerto Internacional Camilo Daza de Cúcuta y en 1972 inaugura la central mayorista de mercadeo Corabastos.

En este periodo se presentaron 149 conciertos, de los cuales 12, es decir el 8% tuvieron un carácter político y de relacionamiento estratégico. Entre los conciertos realizados en este periodo se destacan:

En septiembre 1 de 1970 la OSC presente un concierto en honor del presidente Misael Pastrana Borrero y señora María Cristina Arango de Pastrana. El programa consistió en el *Concierto No. 2 Op. 19 en Si Bemol mayor para piano y orquesta* de Beethoven con Pilar Leyva como solista y la Cantata profana Carmina Burana de Orff con los solistas Carmiña Gallo, Jorge López y Alejandro Correa, y los coros de la Sociedad coral Bach y niños del Conservatorio.

El 16 de octubre de 1970 se ofrece un concierto en homenaje al XXV aniversario de las Naciones Unidas. El programa dirigido por Blas Emilio Atehortúa incluyó el estreno en Colombia de su concierto para piano y orquesta.

el 19 de mayo de 1971 en Cali la OSC presentó un programa dentro del Festival Panamericano de cultura. En julio del 1971 se llevó a cabo en Cali los Juegos Panamericanos y la Biental Internacional de Artes Gráficas. En preparación de ese evento, el Gobierno Nacional, departamental y municipal, apoyados por la clase dirigente vallecaucana se encaminaron a la ejecución de obras para la preparación de ese evento, que pasaría la página definitiva de la tragedia ocurrida en 1956 en la explosión en el barrio San Nicolás. Este proyecto se vió enmarcado en medio de manifestaciones obreras y estudiantiles las cuales eran reprimidas de manera muy violenta por la fuerza pública. Esto desató vientos políticos con harengas antiestadounidenses, en el occidente colombiano, incluyendo la ciudad de Buenaventura. La inversión en la infraestructura para los Juegos Panamericanos, contrastaba con la pobreza creciente en el occidente de la ciudad, fruto de una gran inmigración campesina a las urbes. "El 27 de febrero, la ciudad fue militarizada y el presidente Misael Pastrana decreta el Estado de Sitio en todo el país. Por supuesto, lo hace porque Cali está 'ad portas' de la inauguración de los Juegos y estas protestas estaban poniendo un manto oscuro sobre la ciudad. Así que debían reprimirlas a como diera lugar"¹⁸⁰

¹⁸⁰ Yefferson Ospina ¿Qué pasó en 1971 en Cali que cambió la historia de la ciudad para siempre? *El Pais.com.co*, Julio 16, 2017

El 10 de diciembre de 1971 se ofreció concierto en alianza con la Embajada de Chile, en homenaje a Pablo Neruda, quien obtiene el Premio Nobel de literatura en octubre del mismo año. El programa consistió en la segunda sinfónica de Gustavo Becerra Schmidt, y poesías de Jorge Rojas (director de Colcultura) con el *Cuerpo de la patria*, en homenaje a Pablo Neruda y el chileno Efraín Barquero con su *Invocación y evocación a Neruda*.

En 1971 y 1972 se rindió nuevamente homenaje al aniversario de las Naciones Unidas, Evento sistemático desde 1953, cuando dirigió Hindemith. En el 72 el programa consistió en *El Mesías* de Haendel con la Sociedad coral Bach, Marina Tafur, Emilia Arciniegas de Osuna, Manuel Contreras y Aureliano Hernández como solistas.

El 1 de diciembre de 1972 se ofreció un concierto en homenaje a los maestros José Roza Contreras (1894-1976), Rodrigo Arenas Betancurt (1919-1975) y los doctores Gabriel Porras Troconis (1880-1978), miembro de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia Colombiana de la Lengua y Roberto García Peña (1910-1993) periodista y director del diario El Tiempo, todos galardonados con el premio Instituto Colombiano de Cultura. El 16 de diciembre de 1972 la OSC rindió homenaje a la Ciudad de Bucaramanga en sus 350 años de fundación en el Teatro Unión en Bucaramanga.

1972 fue declarado por el “Año internacional del libro”. El anuncio fue establecido oficialmente en 1970, durante la Asamblea General de la UNESCO . La causa de la proclamación es aumentar el acceso a los libros. Ante semejante demanda, los gobiernos, a través de sus ministerios de Educación (en Colombia, Colcultura), se vieron en la obligación de publicar colecciones a bajo costo. Colcultura empezó con la colección popular Biblioteca Colombiana de Cultura, que alcanzó los 156 volúmenes, con el poeta Jorge Rojas como su director. Este esfuerzo tanto presupuestal como de capacidad interna de Colcultura, pudo haber sido en parte la causa de la disminuída presencia de la OSC en eventos relevantes en el relacionamiento político.

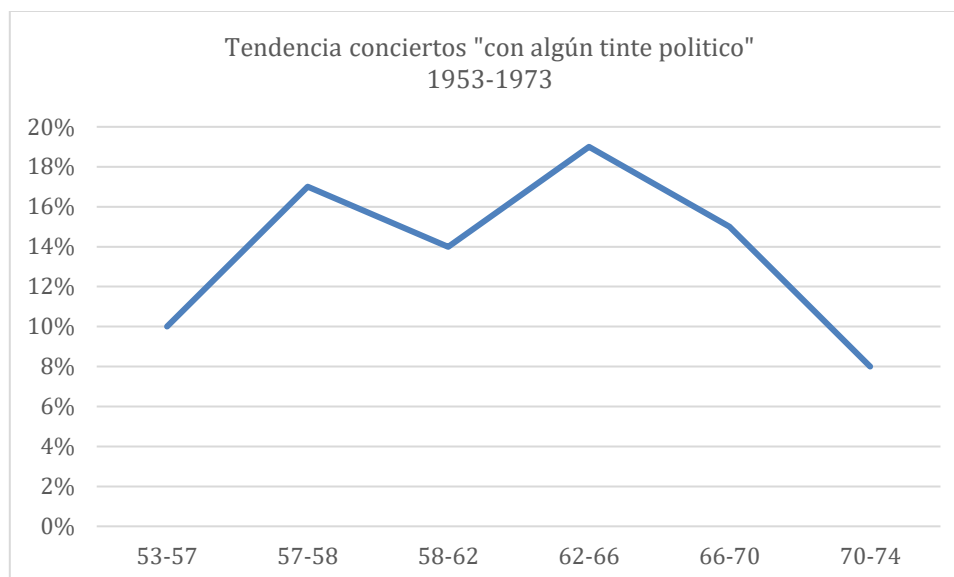
Como resultado la observación respecto a los conciertos deliberadamente alusivos a homenajes a personalidades, instituciones o naciones, con una perspectiva de apoyar y fomentar una relación, llama la atención que estos conciertos hicieron parte de la programación principal, es decir los conciertos de abono que ocurrían los viernes en la noche en el Teatro Colón de Bogotá, y no como se podría pensar, fueron trasladados a otros espacios o con una franja exclusiva para algun publico invitado. En ese sentido, parece ser que el público regular de la OSC y del Teatro Colón, representaban ese público que recibiría y absorbería el mensaje relativo a que una de las

instituciones culturales más emblemáticas del país, estuviera respaldando con su actuación los propósitos y fines dignos de ser acreedores de un homenaje.

En promedio el 14% de los conciertos ofrecidos por la OSC registrados en la base de datos elaborada, estuvieron rotulados bajo un propósito de fomentar, reconocer o exaltar a alguna institución o personalidad.

En relación sobre los periodos presidenciales con mayor actividad en conciertos y eventos relacionados estratégicamente para apoyar o adornar eventos o situaciones con algún tinte político estuvo encabeza la lista el periodo comprendido entre 1962-66 en la presidencia del conservador Guillermo León Valencia. En segundo lugar, durante el periodo de la Junta Militar entre mayo de 1957 - agosto de 1958 que, aunque corto fue muy intenso. En tercer lugar, se ubica el periodo entre 1966-70 con Carlos Lleras Restrepo, en los dos últimos lugares el periodo del General Rojas Pinilla y 1970- 1973 con Misael Pastrana Borrero.

Aunque aparentemente un proyecto cultural y musical como la OSC no debería verse afectado por este comportamiento, tal vez al ser una orquesta inicialmente fomentada por el Estado, como un símbolo de identidad, civilización y progreso, al ver su descenso dentro de hacer parte de una estrategia comunicativa del mismo, en parte podría correr el riesgo de no valorarla y potencialmente vulnerarla. Tal vez los gobiernos y sus asesores (ministros, secretarios, directores de institutos), cayeron dentro lo que Otto de Greiff y Andrés Pardo Tovar avistaron al identificar cómo las élites se iban alejando de la cultura musical sinfónica, por el envejecimiento de su público inicial entusiasta, la falta de interés de nuevas generaciones, así como de la diversificación de oferta musical que competía por los intereses musicales del público, especialmente aquellos que fuesen clave como tomadores de decisiones



Gráfica 19. Tendencia de conciertos con "algún" tinte político por periodos presidenciales.

6. Conclusiones

Este trabajo de investigación, ha aportado a conocer con mayor profundidad cómo la OSC se construyó sobre los esfuerzos, logros, aciertos y equivocaciones de las anteriores orquestas de la Academia Nacional y la Sinfónica Nacional. Enmarcada en un periodo muy convulsionado en la historia de Colombia. Entre los años 50 y 70 Colombia pretendió realmente emprender el camino del desarrollo, al intentar insitucionalizarse con una democracia pacífica y con una visión estratégica, que por fin dejase atrás décadas de violencia política y subdesarrollo. La educación y la cultura, serían elementos clave en la formulación de un Estado que desde sus instituciones, promoviera el sentido de progreso, la identidad y la posibilidad de estar en sintonía con valores compartidos con el primer mundo. La posibilidad de coincidir en un tiempo y lugar, que pudiera hacer realidad el sueño de un siglo anterior y contar con la presencia de músicos instrumentistas, pedagogos y directores, que provenientes de otras latitudes y en busca de oportunidades, pudieran abonar el terreno musical sinfónico colombiano, para finalmente alcanzar el sueño de tener una orquesta como la OSC, que robusteciera un sistema y permitiera que Colombia contara no solo con una insitucion musical para deleite interno, sino para enaltecer y demostrar la gran capacidad creativa y talento que pondría a la OSC dentro de una las mejores de la región.

En esa noble empresa, tuvieron mucha fuerza nombres como Guillermo Uribe Holguín, personalidad fundamental en la vida musical colombiana de la primera mitad del siglo XX. Con

una gran capacidad, formación y talento, Uribe Holguín contó con la gran fortuna de provenir de una clase social y económica privilegiada y conocer el mundo, lo cual lo posicionó dentro de un círculo exclusivo, (que por lo general disfrutaba la música, pero no buscaba hacerla su medio de vida). Caso similar, podría decirse de Guillermo Espinosa Grau, personaje de gran trascendencia y en palabras de Preuss, “un buen director, una persona muy inquieta, muy polifacético, con un espíritu de constructor y creador”,¹⁸¹ quien proveniente de la élite cartagenera, pudo acceder a estudios musicales en Europa y estar en contacto con la tradición sinfónica desde su entorno original, sino también le posibilitaron establecer vínculos importantes con otros músicos latinoamericanos que también se encontraban en un proceso de formación y crecimiento profesional. Le interesaba mucho lo que pasaba musicalmente en Latinoamérica y Estados Unidos.

Pero el personaje principal alrededor de esta historia es Olav Roots. Músico sólido, que por azares del destino encontró su nicho en Colombia. Compositor, pianista, director de coros y director orquestal con una carrera suspendida por la Segunda Guerra Mundial, en el fondo era en realidad un gran pedagogo. Su habilidad natural de transferir su conocimiento de manera paciente, disciplinada, generosa y clara, fue sin duda su pasaporte para sembrar en cualquier lugar (su Estonia natal, su Suecia transitoria o su Colombia adoptiva), un proyecto orquestal, una agrupación coral y una cátedra universitaria. Con el destino marcado, el joven Roots de tan solo 19 años de edad empezó una meteórica carrera en la Orquesta de la Radio Estoniana, la cual fue tropezada por la inestabilidad política de su país. Durante su exilio en Suecia entre 1944 y 1952, no encontró espacio para insertarse en la élite musical local. Es posible imaginar que durante esos años fortaleció su estudio personal y se concentró en un ejercicio pedagógico musical alrededor de iniciar de cero un proyecto coral con jóvenes inexpertas¹⁸². Al asumir el reto de tomar las riendas de la OSC, Roots se encuentra con una orquesta recientemente reestablecida, conformada por un porcentaje de músicos expatriados con experiencia, otro porcentaje de músicos locales sobrevivientes de la OSN – unos buenos y otros no tanto¹⁸³, y un semillero de jóvenes músicos colombianos llenos de ímpetu y ganas de comerse la vida. En palabras de Preuss, “había que enseñarle a la orquesta. Aunque había gente muy buena - italianos, alemanes, austriacos era una *torre de babel*”-. Roots asumió un gran reto, trabajó fuertemente en lograr equilibrar la orquesta alrededor de un repertorio formativo, básico, pero a la vez exigente, alcanzando un buen punto de desarrollo representado en obras como o como

¹⁸¹ Entrevista Frank Preuss en Ibagué

¹⁸² Documental Roots

¹⁸³ Entrevista Preuss y entrevista Miklin, lugar, fecha, autor entrevista,

todas las Sinfonías de Beethoven, el *Pájaro de fuego* y la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, Sinfonías de Bruckner entre otras. La OSC generó un capital de repertorio, que le permitió en un proceso muy juicioso y sostenido entablar una relación con un público entusiasta capitalino esencialmente.

Se ha expuesto a lo largo de este trabajo, como el campo de las orquestas sinfónicas se ha desarrollado alrededor de la producción y reproducción de un repertorio canónico institucionalizado. El conservatismo inherente en este campo es inherente a su naturaleza retrospectiva y hegemónica. Esto se evidencia en la programación de la OSC, en la concentración del repertorio: de las 905 obras presentadas en el periodo el 31% pertenece a 12 compositores. Por otra parte, de las 2759 obras con repeticiones, el 44% (1216) son de esos 12 compositores (en décimo lugar Guillermo Uribe-Holguín), que representan únicamente el 5% de los 227 compositores interpretados.

Para Kremp, el nivel de consagración de la orquesta parece estar ligado a su edad, al ser las orquestas más antiguas las más reconocidas y prestigiosas en el campo. Esas orquestas se convierten en modelos para nuevas orquestas y su repertorio es considerado como un capital simbólico. La OSC, con la visión de un músico como Roots al parecer con un conocimiento de un modelo internacional y con la presencia coyuntural de músicos europeos provenientes de una tradición arraigada y una disciplina establecida buscaban satisfacer a un público que, aunque no masivo, contaba con una afición arraigada a la música clásica, proveniente de un círculo intelectual.

Durante ese periodo la OSC se consideró como una catapulta para lanzar las obras nuevas y sus compositores, así como músicos intérpretes nacionales al medio musical, dando cuenta de una selección y aprobación que los acreditaba con la calidad necesaria para ingresar a ese selecto grupo. La OSC en el periodo 1953-1973 interpretó 185 obras de compositores colombianos y latinoamericanos, es decir el 20%. En cuanto al número de obras con repeticiones representa el 13% de las 2759 obras presentadas. Esta estadística refleja la necesidad y la influencia del medio musical académico del momento en la orquesta (Uribe Holguin, Guillermo Espinosa, Rozo Contreras y Luis Carlos Figueroa).

La orquesta sinfónica como tal, es el resultado de una larga tradición y razones importantes que lo fueron moldeando. La institución orquestal es un ente que aunque arraigado a una tradición y de naturaleza conservadora, es dinámica y cambiante. Esto es muy importante al tener en cuenta su implementación en nuevos contextos. En el modelo de orquesta norteamericana, se

tuvo en cuenta la necesaria planeación y proyección de este tipo de empresa, incorporando realidades y visiones del nuevo contexto, tales como la importancia de diversificar la oferta e incluir dentro del proyecto la visión corporativa-empresarial. La cultura es importante, pero dentro de unas posibilidades de negocio. Esta visión permitió la construcción de un modelo que necesariamente debería dialogar con un sistema educativo, un medio profesional creativo, una industria de la música impresa y grabada, entre otros.

Como indica Mueller el repertorio es sujeto de un continuo plebiscito entre la audiencia, denotado en los niveles de patrocinio del mismo. De esta forma, el problema alrededor de la selección, elección y gusto se acercan a problemas filosóficos abordados desde tiempos de la antigua Grecia, en donde belleza y verdad se validan mutuamente. Sin embargo, en el desarrollo de las ciencias sociales y la antropología, se validan nuevas estéticas, distintas bellezas y por supuesto “Verdades”. Nuevas verdades y bellezas son creadas y las viejas descartadas. Por lo tanto la constante relación del sujeto con el objeto (en este caso la música), se aloja en la naturaleza humana. Las fluctuaciones en el gusto artístico y estético se enmarcan en decadencia, cuando ciertos paradigmas pierden significado en el presente, y ponderan el repertorio del pasado como aquello que tiene inclusive más significado ahora que antes y probablemente perdura y trasciende el futuro. Mueller se pregunta, ¿Por qué la posteridad tiene la última palabra?, ¿Por qué el juicio estético y su veredicto no se limita a una determinada época y contexto?.

El modelo de orquesta americana, pone de presente la necesidad de monitorear permanentemente la aceptación del repertorio propuesto por el público, quien es el mayor consumidor y financiador de un proyecto de esa naturaleza. Dentro de las mutaciones necesarias para la actualización y vigencia de una orquesta, se hizo necesario un liderazgo y responsabilidad compartida, mas allá el “modelo del Maestro”. Los directores de finales del siglo XX no estaban dispuestos a quedarse en un solo lugar y encontraron en una vida itinerante, que les permitiera desarrollar su carrera en varias orquestas y ciudades. La nueva orquesta requeriría de un trabajo en equipo sincronizado alrededor de la confianza, el respeto y la valoración del trabajo del otro, con roles fuertes y visibles dentro de la comunidad.

Finalmente, al indagar en un tiempo, modo y lugar de esta Era Roots, considerada como la época de oro de la OSC, la vemos con los ojos de nuestra actual época, en donde aparentemente tenemos más claridad de cómo los elementos individuales son mas débiles, comparados con aquellos que hacen parte de un sistema, en donde se hace necesario un natural equilibrio entre actores fuertes en el ámbito educativo general, especializado, un público interesado con una capacidad adquisitiva, un desarrollo de un modelo de financiación que no dependa

exclusivamente del presupuesto público, un medio musical que permita desarrollo e interacción con una perspectiva internacional, unas industrias editoriales, una necesaria investigación y crítica especializada entre muchas otras cosas.

La añoranza a esos años dorados de la OSC, podría asemejarse a la definición que Mueller le da al movimiento *revival* de las estéticas, las cuales “no buscan la verdad, sino reflejan un momento determinado en los hábitos humanos”¹⁸⁴ Inclusive va más allá, y establece que la dominancia de obras por ejemplo Beethoven y Bach, crean una ilusión de belleza atemporal y universal, que trasciende las épocas. Agrega que un sentido de consciencia histórica, nos percataría que un siglo o un milenio, no es sino un momento en la civilización. Como Bach y Beethoven, La OSC y su director Roots no son “universales”; ellos simplemente como señala Mueller han permanecido en nuestra memoria durante un largo tiempo.

¹⁸⁴ Mueller, *The American Symphony Orchestra*, pp. 380-405.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos

Asamblea General de las Naciones Unidas, *Convención sobre el estatuto de los apátridas*, (Ginebra, ACNUR, 28 de septiembre de 1954) <https://www.acnur.org/5b43cea54.pdf>

Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de documentación musical, Programas impresos OSC.

Bogotá D.E., Concejo de Bogotá, *Acuerdo 71*, 9 de septiembre de 1967

Colombia, El Congreso de Colombia, *Ley 73 del 13 de diciembre de 1966*, *Juriscol*, Sistema único de información normativa, *Diario oficial*, año CII. N. 32112. 23, diciembre 1966, p.1

Colombia, Presidencia de la República, *Decreto 2916 del 24 de noviembre de 1952*, *Juriscol*, Sistema único de información normativa, *Diario oficial*, año LXXXIX N. 28080 18, diciembre 1952, p.1060

Colombia, Presidencia de la República, *Decreto 3154*, 26 de diciembre de 1968, creación Instituto Colombiano de Cultura.

La Santa Sede, “Carta encíclica quadragésimo anno de su santidad Pio XI sobre la restauración del orden social en perfecta conformidad con la ley evangélica al celebrarse el 40 aniversario de la encíclica “Rerum Novarum” de León XIII”, Pio XI, *Encíclicas*, 1931

Naciones Unidas, Asamblea General, *Declaración Universal de Derechos Humanos Adoptada y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III)*, 10 de diciembre de 1948

OEA, Los presidentes de los Estados Americanos y el Primer ministro de Trinidad y Tobago, *Declaración de los presidentes de América*, Punta del Este, Uruguay, 12 al 14 de abril de 1967

Parlamento Europeo, *Tratado de Roma (CEE)*, Sobre el Parlamento Europeo, *Parlamento Europeo*, En el pasado, el PE y los tratados, 1957-58.

Reseñas y comentarios

De Greiff, Otto. *Escritos sobre música clásica en la Colombia del siglo XX*, Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2005.

Drezner, Manuel. “El centenario de Fabio González Zuleta”, *El Espectador*, Bogotá, opinión, 4 de noviembre 2020. www.elespectador.com/opinion/el-centenario-de-fabio-gonzalez-zuleta/

Ernesto De Quesada López Chávez: Fundador de los conciertos Daniel, (Blog Familia De Quesada, 2010). familiadequesada.blogspot.com/2010/03/biografia-de-ernesto-de-quesada-lopez.html

Guillermo Espinosa: Reseña, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, Académicos, 1970. www.anba.org.ar/academico/espinosa-guillermo/

Ismael Arensburg, Universidad Eafit, repositorio Institucional, Patrimonio musical, Reseñas biográficas. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/21967?locale-attribute=es>

Merits, Helga. *The Voice of Aldona Stempuzis Preserved for Future Generations*, Tartu Estonia: MTÜ Baltic Heritage Network, May 11, 2015. www.balther.net/voice-aldona-stempuzis-preserved-future-generations/

Olav Roots, Principal conductor 1939–1944, Eesti Riiklik Sümfooniaorkester. www.erso.ee/olav-roots-en/?lang=en

Pardo Tovar, Andrés. “Los problemas de la cultura musical en Colombia, (III)”, *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1959, pp. 61-72.

Publicaciones oficiales

Dirección Nacional de Estadística, “*Bogotá en 1952*”, *Anuario municipal de estadística*, 13 (1953), pp. 1-294.

La orquesta sinfónica de Colombia, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1954.

La población de Colombia, Bogotá, Asociación colombiana para el estudio de la población ACEP, 1971.

X Aniversario de la Orquesta Sinfónica de Colombia, Bogotá: OSC, noviembre 23-30, 1962.

Entrevistas

Sigfried Miklin, ed. Catherine Surace, Bogotá: 8 de marzo de 2019

Frank Preuss, ed. Catherine Surace, Ibagué: 2 de marzo de 2019

Mario Gómez Vignes, Catherine Surace, Bogotá: 21 de mayo de 2019

Blanca Uribe, Catherine Surace, Ibagué: 26 de mayo de 2019

Fuentes secundarias

La orquesta, repertorios, público

“Traits and Skills of a Music Director”, *League of American Orchestras*, N.Y: 1997, rev. 2001. <https://americanorchestras.org/conducting-artistic-programs/conducting/traits-and-skills-of-a-music-director.html>

American Symphony Orchestra League *Americanizing American Orchestras*, Washington D.C., American Symphony Orchestra League, 1993.

Barenboim, Daniel. “Why Wilhelm Furtwängler Still Moves Us Today”, *Danielbarenboim.com*, (<https://danielbarenboim.com/why-wilhelm-furtwangler-still-moves-us-today/>)

Barriga Monroy, Marta Lucia. “La academia nacional de música en Bogotá de 1882 a 1898: Reglamentos, planes de estudio, usos y costumbres”, *El Artista*, núm. 11, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Pamplona, Colombia: diciembre, 2014, pp. 235-58.

Bekker, Paul. *The Story of the Orchestra*, New York: Norton and Company, 1936.

Bermúdez, Egberto. “Un siglo de música en Colombia: ¿entre el nacionalismo y el universalismo?”, *Revista Credencial Historia*, Bogotá: diciembre 1999.

- - - . *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, Vol 1, Bogotá: Fundación de Musica, 2000.

Bloom, Peter Anthony. “The Public for Orchestral Music in the Nineteenth Century”, *The Orchestra, A collection of 23 Essays on its origins and transformations* Peyser ed, Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006, pp. 253-83.

Bourdieu, Pierre *Distinction: A Critique of the Judgement of Taste*. trad. Richard Nice, London: Routledge, 1984, pp. 1-7

Brunner, Lance W. “The Orchestra and Recorded Sound”, *The orchestra, a collection of 23 essays on its origin and Transformation*, Peyser, ed, Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006 pp. 475-528

Burkholder, J. Peter. "The Twenty Century and The Orchestra as Museum", *The orchestra, a collection of 23 essays on its origin and Transformation*, Peyser, ed. Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006 pp. 409-32.

Copland, Aaron. *Selects Writings: 1923-1972*, Ed Richard Kostelanetz (N.Y: Routledge 1004, pp 306-44.

Crawford, Garry, et al. "An Orchestral Audience: Classical Music and Continued Patterns of Distinction." *Cultural Sociology*, vol. 8, no. 4, Dec. 2014, pp. 483–500.
doi:10.1177/1749975514541862.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, trad Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press, 1989.

De la Vega, Aurelio. "Latin American Composers in the United States", *Revista de Música Latinoamericana*, Autumn - Winter, 1980, Vol. 1, No. 2, pp. 162-175, University of Texas Press, www.jstor.org/stable/780307

Duque, Ellie Anne "Guillermo Uribe Holguín: creador del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional", *Revista Credencial*, ed.120, diciembre 1999, p.3

- - - "La música sinfónica del siglo XX", *Revista Colombiana de Investigación Musical*, Vol I, No1, enero-junio 1985

Feferbaum, David "125 años del Colón", *Tempo*, 14 de diciembre de 2017, aurorac.sg-host.com/vacios/125-anos-del-colon/

Furtwängler, Wilhelm, *Furtwängler on Music*, Ed. Ronald Taylor, N.Y: Ashgate publishing, Routledge, 1991, pp 3-7.

Gienow-Hecht, Jessica C. E. *Sound Diplomacy: Music and Emotion in transatlantic relations 1850-1920*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

Hallmark, Rufus. "The Star Conductor and Musical Virtuosity", *The Orchestra: A collection of 23 essays on its origin and transformation*, Peyser ed, Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006, pp. 545-75.

Kremp, Pierre-Antoine. "Innovation and selection: Symphony Orchestras and The Construction of The Musical Canon in the United States (1879-1959)" *Social Forces*, vol. 88, no. 3, Princeton NJ, 2010, pp. 1051–82. JSTOR, www.jstor.org/stable/40645882.

Laur, Katrin. 2011. *Roots, cien años de guerra y música*, DVD. Estonian Film Foundation.

Martorella, Rosanne. "The Relationship between Box Office and Repertoire: A Case Study of Opera." *The Sociological Quarterly*, vol. 18, no. 3, pp. 354–66. Abingdon, U.K: Taylor and Francis Ltd., 1977. JSTOR, www.jstor.org/stable/4105839.

Morgan O'Connell, John, Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. "An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict.", *Music and Conflict*, ed. John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 1–14. Urbana: University of Illinois Press. 2010, P. 10-11.

Mueller, John H. *The American Symphony Orchestra*, Bloomington: Indiana University Press, 1951

Olave Soler, Sebastián. *Guillermo Uribe Holguín: Su estética compositiva a través del Ballet criollo Op. 78 no. 1*, tesis de pregrado con énfasis en teoría, Universidad de los Andes, 2014, www.repositorio.uniandes.edu.co

Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia*, Bogotá: Ediciones Lerner, 1966

Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963

Peyser, Joan. *The Orchestra, A collection of 23 Essays on its origins and transformations*, Milwaukee: Hal Leonard, 2006.

Posada Venegas, María José, *Mario Posada Torres, Rapsodia de un hombre excepcional-biografía*, Bogotá: Alcaldía de Bogotá, Premio Vida y Obra, febrero de 2019.

Santamaría-Delgado, Carolina. "Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical", *Artes la revista*, (Medellín: Universidad de Antioquia, Vol. 16 Núm. 23, 2017, pp 139-156.

Stevens, Dennis. "Why Conductors? Their role and the Idea of Fidelity", *The Orchestra: A collection of 23 essays on its origin and transformation*, Peyser ed, Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006, pp. 229-52.

Sutherland, Andrew. "Guest Conductors and Choir Collaborations: Reflections from Jonathan Willcocks", *International Journal of Research in Choral Singing* (2018) Vol. 6 81-99/ 82

Taruskin, Richard. *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2005.

Variati, Rita. "La inmigración italiana en Costa Rica", *Revista Acta académica*, no. 23, PP 140-152, Universidad Autónoma de Centro América, San José de Costa Rica, 1998.

Weaver, Robert L. "The consolidation of the Main Elements of the Orchestra (1470-1768)", *The Orchestra A collection of 23 Essays on its origins and Transformations*, Peyser ed, (Milwaukee, WI. Hal Leonard, 2006, pp. 7-40.

Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical: programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Colombia, historia, educación y política

Amézquita-Zárate, Pascual. "La política de Industrialización por Sustitución de Importaciones: el contexto Colombiano", *Revista Globalización, Competitividad y Gobernabilidad*, Washington D.C: George Town University-Universia, Vol 4. No. 2, 2010.
gcg.universia.net/pdfs_revistas/articulo_160_1280488659605.pdf

Ardao, Arturo. "Panamericanismo y latinoamericanismo", *Antología del Pensamiento Crítico Uruguayo Contemporáneo*, 1986. PP 179-196
www.jstor.org/stable/j.ctvfjd0w9.14?seq=3#metadata_info_tab_contents

Avilés Zambrano, Freddy. "La huella del velasquismo en Ecuador", *El Universo*, Política, Quito: 30/3/2019.
www.eluniverso.com/noticias/2019/03/30/nota/7259165/huella-velasquismo-ecuador

Ayala Diago, César "La explosión de Cali: agosto 7 de 1956", *Revista Credencial*, No. 117, Bogotá: 2017. www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/la-explosion-de-cali-agosto-7-de-1956

- - - "Cincuenta años después del júbilo", *Revista Semana*, (Bogotá: 6/9/2003)
www.semana.com/on-line/articulo/cincuenta-anos-despues-del-jubilo/58617-3/

Bushnell, David. *Colombia una nación a pesar de sí misma*, Bogotá: Editorial Ariel 2019

Caro Mendoza, Hernando. "Literatura y pensamiento, artes y recreación", *Nueva historia de Colombia*, Bogotá: Ed. Planeta, Vol VI, 1989 pp. 293-95.

Fonnegra, C. "Nacionalismos, identidades y narraciones", *Revista Civilizar Ciencias sociales y humanas*, 16 (30), Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2016, pp. 77-88.

Hering, Max Sebastián. "1892: un año insignificante: orden policial y desorden social en la Bogotá de fin de siglo" entrevista "La Bogotá de 1892", *Intervoces*, UN Radio, Prod. Facultad Ciencias Humanas, Bogotá 3 de mayo de 2018)

Luna, Lola G. y Villareal, Norma. "Historia, género y política, movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991". *Seminario interdisciplinar mujeres y sociedad*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1994. PP 48-49. core.ac.uk/download/pdf/77278414.pdf

Mantilla Ruiz, Luis Carlos. "Visita del Papa Pablo VI a Colombia: agosto 22 a 24 de 1968", *Revista Credencial Historia*, Bogotá: no. 117, 2015.
revistacredencial.com/credencial/historia/temas/visita-del-papa-pablo-vi-colombia-agosto-22-24-de-1968

Melo, Jorge Orlando. "Biografía de Alberto Lleras Camargo", Bogotá: *Revista Credencial Historia*, nov. 2016. www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/alberto-lleras-camargo

- - - *Historia mínima de Colombia*, Bogotá: Editorial El Colegio de México/ Turner, 2017

Mertelsmann, Olaf. *Coming to terms with the past: The example of Estonia*, 2016. P. 1-2
www.waseda.jp/inst/oris/assets/uploads/2016/10/Rewrite_Coming_to_terms_with_the_past.pdf

Motoa, Felipe. "1938 fue el año que le cambió la cara a Santa Fe de Bogotá: hace ocho décadas la capital celebró su cuarto centenario de fundación", *El Tiempo*, Bogotá, Historia, 2018 www.eltiempo.com/bogota/historia-de-bogota-por-que-fue-importante-el-ano-1938-para-la-ciudad-268674

Niño, Germán. "Un viva a España algo distorsionado - Charles de Gaulle en Bogotá", *El Blog de GHNB, notas acerca de nada*, 24/06/2017. www.ghnino.com/2017/04/un-viva-espana-algo-distorsionado.html

Ospina, Yefferson. ¿Qué pasó en 1971 en Cali que cambió la historia de la ciudad para siempre? *El Pais.com.co*, julio 16, 2017

Palacios, Marco. Safford, Frank *Colombia país fragmentado, sociedad dividida su historia*, Bogotá: Editorial Norma 2002

Ramírez María T. y Téllez Juana P. "La educación primaria y secundaria en Colombia en el Siglo XX", *Borradores de Economía*, no 379, Bogotá: Banco de la República, 2006, pp. 42-45. repositorio.banrep.gov.co/bitstream/handle/20.500.12134/5397/be_379.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sáenz Rovner, Eduardo. "La misión del Banco Mundial en Colombia, el gobierno de Laureano Gómez (1950-1951) y la Asociación Nacional de Industriales (ANDI)", *Cuadernos de Economía*. [online]. 2001, vol.20, n.35, pp.245-265.

Salomon-Hovav, Avia y Lachmanovich, Liraz, *El juicio de Eichmann: El clima de las grandes horas*, Jerusalem: Yad Vashem, Centro mundial de conmemoración de la Shoá. (sf) www.yadvashem.org/es/education/educational-materials/articles/eichman-trial.html

Tarazona, Álvaro Acevedo. "Educación, reformas y movimientos universitarios en Colombia: apuestas y frustraciones por un proyecto modernizador en el siglo XX", Bogotá: *Revista de Estudios Sociales*, 53, 2015, pp. 102-1. journals.openedition.org/revestudsoc/9313?lang=en

Torregrosa Ayuso, Darío. *El gusto de Kant*, Asignatura Historia del Arte, Universitat de Valencia, 2018. studocu.com/es/document/universitat-de-valencia/historia-del-arte/apuntes/el-gusto-en-kant-rerer/4672377/view

Trejos Rosero, Luis Fernando. "Colombia y los Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (1950-1966): Raíces históricas del conflicto armado colombiano", *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, no.15 Barranquilla, Julio- diciembre, 2011.

Variati, Rita. "La inmigración italiana en Costa Rica", *Revista Acta académica*, no. 23, PP 140-152, Universidad Autónoma de Centro América, San José de Costa Rica, 1998. www.prolades.com/cra/regions/cam/cri/italiana-3.htm