

Antonio Estévez

Abigail Romero

El siguiente es un análisis de las primeras obras de Antonio Estévez (1916-1988) como compositor. Al mismo tiempo, se hace énfasis en los años de formación en Nueva York, como elemento fundamental en la adquisición de un idioma de vanguardia que lo consagra como uno de los grandes compositores de Venezuela.

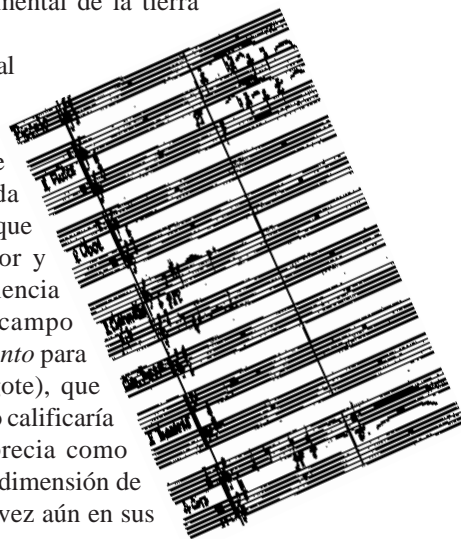
Igualmente, se ilustran algunas de sus primeras composiciones, como es el caso de *Mediodía en el Llano*, obra con la cual se estrena como director, labor esta que ejecutará durante el resto de su vida ante la Orquesta Sinfónica de Venezuela y otras grandes agrupaciones sinfónicas en el mundo.

Mediodía en el Llano nace en el año 1942 cuando, siendo aún alumno del sexto año de composición, Vicente Emilio Sojo le encarga al curso una suite orquestal. Antonio Estévez responde al encargo con su *Suite Llanera*. Es precisamente con ésta composición, que Estévez se estrena como director de orquesta en el mismo año. Originalmente tenía tres partes: *Amanecer*, *Mediodía* y *Atardecer*, ya que pretende aprovechar la ocasión para tratar de describir de manera impresionista estos tres acontecimientos llaneros. Es también ésta, una de las pocas veces que se interpreta completa la *Suite Llanera*, con excepción de una transmisión radial en Estados Unidos de Norteamérica. Estévez eliminará los movimientos extremos, dejando sólo la parte central, lo que hoy es el poema sinfónico *Mediodía en el Llano*. ¿Por qué eligió Estévez precisamente esta parte de la suite? El compositor lo explicó así:

Aunque me parece el más árido, es también muy venezolano. Venezolano en un sentido muy amplio, ya que nunca habíamos escuchado música sinfónica venezolana; no teníamos modelos al respecto, excepto algunas cosas del propio Sojo. (Dory, C. 1994:11)

En *Mediodía en el Llano* Estévez logró, con una escritura sinfónica austera y equilibrada, una feliz combinación de elementos nacionales con el estilo impresionista, que se conjugan en una contemplativa elegía al paisaje fundamental de la tierra venezolana.

Es importante destacar, que aunque la obra general de Estévez va estar marcada por un eclecticismo inagotable, en este momento, la referencia a *Mediodía en el Llano* es la de una obra de juventud, como se dijo anteriormente, creada cuando apenas cursaba sexto año con Sojo, y que por lo tanto su experiencia como compositor y arreglista era eminentemente coral; la experiencia orquestal era prácticamente nula, y en el campo instrumental resaltaba en solitario su *Divertimento* para vientos madera (flauta, oboe, clarinete y fagote), que incluso, años más tarde, el mismo compositor lo calificaría de muy *mozartiano*. Ante esta óptica, se aprecia como *Mediodía en el Llano* se agiganta para dar una dimensión de la pulcritud compositiva y orquestal de Estévez aún en sus



años de formación.

Sólo para efectos de ilustrar una aproximación a lo que ya en 1942 era el idioma musical que en Antonio Estévez se estaba forjando, es posible observar en los compases iniciales de *Mediodía en el Llano* (Fig. 1), la presencia del elemento impresionista, pero con un manejo muy personal.



En el próximo ejemplo, (Fig. 2), se acentúan el elemento disonante y el color tímbrico, con la inclusión del oboe y el clarinete. El clima de incertidumbre es absoluto.

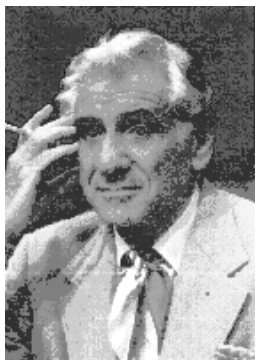
Quizás la sincera identificación con ciertos elementos del impresionismo musical franco-español, sumados a la carga de elementos nacionales, hayan logrado agradar al Maestro Sojo. En los años siguientes Estévez hará otras incursiones en el elemento orquestal (Concertino para Oboe), y en la música de cámara (Sonata para Oboe y Piano), hasta que en 1944 cierra esta primera etapa de su vida musical con *La Rauda Novia del Aire*, poema lírico para Coro y Orquesta con el cual obtiene su diploma de compositor. Empero, las diferencias entre Estévez y Sojo se acrecientan cada vez más. Su maestro de toda la vida exige una fidelidad acérrima al lenguaje musical establecido, y aunque admira

la obra de su irreverente alumno, no tolera la pérdida de su hegemonía.

Es precisamente en esta época cuando Estévez descubre y se apasiona por un compositor nada apreciado por Sojo: Igor Stravinsky. El genial músico ruso había sorprendido al mundo con obras como *La Consagración de la Primavera* y *Petrouchka*. Estas nuevas y exuberantes sonoridades cautivan a Estévez, por lo que el joven compositor comienza un proyecto para viajar a Estados Unidos y estudiar con él. Ahora se hace completamente evidente la brecha generacional y las diferencias se agudizan. Estévez sabe que su tiempo en Venezuela, por el momento, ha terminado y es hora de abrirse hacia nuevos derroteros.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA

La llegada de Estévez a Estados Unidos, a mediados de 1945, comenzó con una gran decepción para el músico: Stravinsky no estaría por esa época dictando cursos en la Universidad de Columbia, y las posibilidades de estudios particulares eran impensables tanto por el factor económico como por el hecho de que Stravinsky vivía en la costa oeste, en Los Ángeles. De cualquier forma, Estévez se inscribe en la Universidad de Columbia, en la ciudad de Nueva York, y con el claro propósito de actualizarse en todo lo que a información musical contemporánea se refiere, toma cursos de orquestación, arreglos, composición, piano y dirección orquestal entre otros. La visita a museos y teatros se hacen con la frecuencia que permiten los breves descansos entre las largas sesiones de estudio musical y ensayo de su instrumento, el oboe. Precisamente esta última habilidad



le permite ingresar como integrante de la Orquesta Sinfónica de la universidad y la de la ópera. Este acontecimiento va a ser de vital importancia en la vida del compositor venezolano: participará en el montaje y estreno de la Opera *El Médium* de Gian Carlo Menotti, realizado en la misma Universidad de Columbia en 1946.

Menotti, compositor y pedagogo italiano radicado en Estados Unidos (impartía clases en el Curtis Institute de Filadelfia) poseía un alto relieve en el mundo musical de la época, tanto por su amplia producción musical, la cual incluía 10 óperas, como por su condición de libretista y escritor. De hecho, la mayoría de los guiones de sus óperas le pertenecían. Menotti

formaba parte de un grupo de tres compositores de gran importancia vanguardista, que incluía al alemán Lukas Foss y al norteamericano Samuel Barber. Los tres tenían en común el haber sido discípulos de Rosario Scalero (Italia, 1870-1954), uno de los grandes maestros de la música contemporánea, quien ejerciera la cátedra de composición en el Curtis Institute desde 1922 hasta su muerte. Foss se dedicó a la carrera pianística y la composición, integrando en su obra elementos de técnica serial y más tarde (1960) electroacústica. Samuel Barber por su parte elevó el nivel de los creadores norteamericanos con obras como el *Adagio para cuerdas*, la *Sonata para Piano* y la ópera *Antonio y Cleopatra*.

Ahora bien, los elementos musicales comunes en este paradigmático trío, estaban presentes en la obra de Menotti. Es por ello, que el montaje de esta ópera iba a marcar una huella en Antonio Estévez, y sobre todo porque durante ese proceso conoció y entabló una gran amistad con Aaron Copland, con quien se reencontraría en Caracas años más tarde, durante el segundo Festival Interamericano de Música, realizado en la concha acústica de Bello Monte en 1957 (sobre esta visita específica de Aarón Copland a Venezuela, hay una interesante anécdota que se incluye como anexo 2).

Luego de Columbia, la meta se convierte momentáneamente en Tanglewood, Massachussets, famoso por sus festivales internacionales de música y por los cursos de dirección que grandes artistas de la batuta impartieron allí. Le sigue obsesionando el sonido de Stravinsky, quien seguía siendo para Estévez una referencia fonográfica de Caracas. Pero también lo motiva la atmósfera de música contemporánea a la que está expuesto de manera permanente: “Buscaba técnicas: y eso no era todo: yo debía ser humanamente apto para lo nuevo, lo contemporáneo”. (Balza, J. 1992: 13)

Esta búsqueda lo lleva a intentar (y superar) el reto que exige ingresar a Tanglewood. Además, esta vez puede iniciar clases particulares con Otto Lüening, alumno de Bussoni e insigne representante de la escuela vanguardista norteamericana, con quien se propone hacer una revisión exhaustiva de sus conocimientos musicales para el momento. Las lagunas inherentes a disímiles métodos de aprendizaje, deben ser superadas.

La cátedra de dirección de Tanglewood entre el 45 y el 46 estaba a cargo de Sergei Koussevitzky, el mítico director de orquesta que contaba entre sus hazañas haber contratado un barco con el que recorrió 19 ciudades por el río Volga, a lo largo de las cuales dirigió conciertos y acompañó al pianista y compositor Alexander Scriabin.



Por otra parte Leonard Bernstein, pianista, compositor y director de orquestas de renombre internacional, era para ese entonces su asistente. Este era el ambiente musical en el que Estévez seguía nutriendo su espíritu artístico, y con ambos maestros perfeccionó su técnica de dirección.

Los primeros meses del año 46 regresará a Columbia a proseguir sus estudios, pero a mediados del mismo año regresa a Tanglewood, donde a todo lo anterior se le suma un nuevo encuentro, esta vez con el grupo de compositores latinoamericanos que, al igual que él, andaban en pos de su perfeccionamiento musical: Julián Orbón (Cuba), Alberto Ginasteras (Argentina), Juan Orrego-Salas (Chile), Héctor Tossar (Uruguay), y Roque Cordero (Panamá), además de Oscar Buenaventura.

Ahora Estévez está en su elemento natural, el ambiente latinoamericano. Participará en cursos de composición igualmente con Aaron Copland, pero al finalizar el verano regresa a Nueva York. En la gran manzana, le espera una de sus más grandes influencias, el Maestro Vittorio Giannini, con quien trabajará su primera gran obra sinfónica: el Concierto para Orquesta.

Durante año y medio, Estévez concentrará toda su atención en las clases con Giannini. Eleva al máximo sus conocimientos de contrapunto y fuga, de armonía, de forma. Julián Orbón también se encuentra en Nueva York, y de algunas conversaciones y sesiones de escuchar grabaciones, nace la idea de componer una *Passacaglia*. Cada uno se aboca en ello, y en el caso de Estévez, nace una de las partes del Concierto para Orquesta (*Tocatta, Passacaglia y Ricercare*).

Para mediados del 48, y en vísperas de concluir la beca, una oportuna carta a Humberto García Arocha, Ministro de Educación en Venezuela para ese tiempo, le permite concluir su viaje en Europa; recorre Londres y París, donde se reúne con Gonzalos Castellanos y el genial cuatrista Freddy Reyna. En la misma ciudad conoce a Zoltan Kodaly y luego a Arthur Honegger, miembro del movimiento post-impresionista francés llamado *Les Six*, quienes tenían como guías vitales a Jean Cocteau y Erik Satie. Seguidamente, y a la usanza de los compositores flamencos de fines del renacimiento, Estévez recorre Brujas, Bélgica y Holanda, lo más representativo de los Países Bajos, donde se forjaron las bases musicales del siglo XV y el prebarroco. Una última parada lo lleva a Italia, para finalmente regresar a Venezuela, no sin antes pasar por Nueva York a buscar su piano.

Cuando Estévez pisa suelo venezolano en Noviembre de 1948, no es ni remotamente el joven calabocero que llegó a Caracas con la intención de estudiar música. Es un compositor íntegro, que con arduo trabajo y mucho esfuerzo iba a cambiar el rumbo de la composición en Venezuela. De sus grandes obras, cinco esperaban estreno: *El Concierto de Orquesta, La Cantata Criolla, el Poema Lírico para Coro y Orquesta, las 17 Piezas Infantiles para Piano* y la *Obertura Sesquicentaria*. Cinco obras, cinco Premios Nacionales de Música (Premio Nacional de Música 1950 por el *Concierto Para Orquesta*; Premio Nacional de Música Vicente Emilio Sojo 1954 por *La Cantata Criolla*; Premio Nacional de Música 1956 por el *Poema Lírico para Coro y Orquesta*; Premio Nacional de Música 1957 por las *17 Piezas Infantiles para Piano* y Premio Nacional de Música 1963 por la *Obertura Sesquicentaria*).