# AURELIO DE LA VEGA, UN COMPOSITOR DE LAS AMERICAS

por

*John Ramsen Schortt* [1]

Por muchos años, la música creada por compositores latinoamericanos ha sido relativamente poco conocida en los círculos internacionales. Sólo una docena y media de compositores procedentes de diversos países Sur y Centroamericanos aparecen representados en los catálogos de editoriales europeas o estadounidenses. Grabaciones de esta música, salvo en los casos de Chávez, Ginastera, Santa Cruz o Villa-Lobos, son casi imposibles de obtener. En todo caso, esta música grabada pertenece a compositores de la generación anterior, con la excepción de Ginastera. Lo que ocurre en el presente, desde un punto de vista creativo musical, no trasciende casi nunca más allá de las fronteras locales. La obtención de música impresa en varios países latinoamericanos —incluyendo las recientes ediciones de la Biblioteca Nacional de Cuba— es punto menos que labor policíaca, pese a las excelentes publicaciones de la Ricordi Americana (Buenos Aires) o a las impresiones muy bien logradas de las Ediciones Mexicanas de Música.

La labor musicológica, pues, se transforma en el caso de Latinoamérica en una acción de amor. Pocas son las fuentes de información, salvo en lo que se refiere a las providenciales publicaciones de la División de Música de la Unión Panamericana (Washington, D. C.). La correspondencia personal con muchos de los compositores de Latinoamérica se hace, asimismo, difícil y a menudo unilateral, pues estos creadores no parecen muchas veces tener particular interés en la divulgación informativa de lo que ocurre en sus respectivos países. La única fuente orgánica en forma de libro aparece publicada hace años, bajo la rúbrica de Nicolás Slonimsky, y constituye un documento plagado de errores, por demás no crítico, y cuya información resulta hoy en día muy poco actual.

Pese a todos estos inconvenientes, el interesado logra obtener, tras

[1] El violinista John Ramsen Schortt, nacido en San Francisco, California (EE. UU.), recibió su Master's Degree en Música en el San Fernando Valley State College (Northridge, California), donde fue discípulo del compositor Aurelio de la Vega. Conocedor de su música, la cual ha interpretado, Schortt ha realizado estudios de investigación sobre la música latinoamericana.

ingentes esfuerzos, una visión cruda y panorámica de la música de estos países. Curiosamente, los descubrimientos, salvo casos aislados, no son a veces particularmente impresionantes.

Lo primero que salta a la vista es el hecho casi insólito, a mediados del siglo XX, de que gran parte de esta música es aún colorista, de carácter postrromántico, todavía sumergida en las brumas de un nacionalismo muchas veces en extremo superficial y de segunda mano. Pero este tipicismo, que podría resultar personal, va además acompañado de características constructivas muy primitivas. Gran parte de esta música, pues, no resulta interesante para el músico o el auditor culto, europeo o norteamericano. Asimismo, es fácil comprobar cómo en algunos países este tinte nacionalista-poemático va unido a credos político-sociales, o está imbuido de un "programa patriótico", a modo de cortina de humo, que pretende cubrir la crudeza de las creaciones.

Hace quince años, nadie se hubiese sentido muy impresionado con la música que se hacía en Latinoamérica. Sólo Chile, en aquel entonces (y en menor cuantía Argentina), podía exhibir con tinte de orgullo un grupo de compositores más universales (Alfonso Letelier o Juan Orrego Salas), a la cabeza de los cuales estaba el dinámico Domingo Santa Cruz, un compositor muy influenciado por el estilo de Hindemith que siempre ha mostrado en su música sólidas calidades. Otra excepción notabilísima era la de Juan Carlos Paz, el batallador infatigable de muchos lustros, quien solo, por mucho tiempo, libraba una noble batalla internacionalista en una Argentina supernacionalista, repleta de *malambós, huellas,* canciones de cuna porteñas, poemas sinfónicos, óperas neoclásicas con aires criollos y otras mil danzas pintorescas. Hasta los años cincuenta, sólo Villa-Lobos y Chávez habían logrado abrir las puertas del mercado internacional: el primero con una música muy derivativa que sonaba muy romántica (y que era, muy a menudo, indiscriminadamente pobre), pero que poseía un grado tal de sinceridad que venía a llenar una sentida necesidad del alma latinoamericana, al modo como Copland sirvió una etapa ya dejada muy atrás en la música estadounidense; el segundo, ayudado por una maquinaria burocrática muy bien aceitada, creando una música indigenista bastante personal, la cual cubría otro aspecto de las aspiraciones de Latinoamérica. Pero a partir de 1950, más o menos, comenzaron a surgir en diversos puntos de América Latina nombres que empezaron a indicar la madurez de la creación musical latinoamericana: Roque Cordero, en Panamá; Gustavo Becerra, en Chile; Héctor Tosar, en Uruguay; Fabio González-Zuleta, en Colom-

bia; Alberto Ginastera, Antonio Tauriello o Mario Davidovsky, en la Argentina; y Aurelio de la Vega, en Cuba. Invariablemente, estos compositores aparecían enmarcados por una técnica muy sólida, la cual marcaba un enorme paso de avance con respecto a la generación anterior. Lo más significativo eran dos aspectos de la creación de estos compositores: a) una preocupación extrema por escapar de las primitivas órbitas nacionalistas, que se manifestaba tanto en el material temático-armónico-instrumental como en las formas, y b) una invariable comunidad de expresión, sin perder lo personal, pues toda esta música, con excepción de la de Tosar, nos llegaba vestida con los ropajes dodecafónico-seriales. En los casos de Ginastera, de De la Vega o de Davidovsky, el contenido estético era de avanzada: los procedimientos seriales, hoy ya lenguaje universal, o las construcciones electrónicas apareciendo como medio natural de expresión. De inmediato vemos a Ginastera, a De la Vega y a Becerra representados en diversos Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, sus músicas tocadas en muchas ciudades europeas y norteamericanas, y sus nombres barajados con creciente interés por los músicos de vanguardia.

De entre todos estos nombres, y de entre algunos que escapan a los límites de este breve trabajo, pertenecientes a la más nueva generación de músicos jóvenes (entre los que hay que citar al argentino Mauricio Kagel, cuyo *Anagrama* logró abrir nuevas puertas sonoro-estéticas en Europa), el de Alberto Ginastera se destaca preeminentemente. La música de este compositor, analizada certeramente por Gilbert Chase en el Vol. XLII, Nº 4, octubre de 1957, del *Musical Quarterly*, es ya de sumo conocida en todos los ámbitos del mundo, aunque lo que hay que subrayar es el hecho de que Ginastera, que comenzó siendo un compositor nacionalista, evolucionó en los últimos ocho años de modo notable, dándonos obras maestras universales como su Segundo Cuarteto de Cuerdas, su Concierto para Piano y Orquesta o su impresionante *Cantata para América Mágica* —una obra que resume las conquistas seriales y que comunica este lenguaje con una espontaneidad asombrosa[1].

Nadie parece dudar, hoy por hoy, que en los Estados Unidos los nombres que aparecen como los más importantes creadores del siglo XX (salvo el caso temprano e insólito de Ives) son los de antinacionalistas del calibre de Sessions, Imbrie, Riegger, Carter, Kirchner, Babbitt, etc.,

[1]Tanto el Segundo Cuarteto de Ginastera, como la *Cantata para América Mágica*, han sido grabados comercialmente por Columbia Records.

mientras otros nombres, que lucían centrales y conspicuos hace una década, se retiran a posiciones secundarias, y nuevas perspectivas ordenan los valores. Igual parece ocurrir hoy en día en Latinoamérica, y los nombres de los compositores latinoamericanos antes mencionados pasan a primera fila. La música del Centro y Sur de nuestro Continente ha llegado, pues, a su mayoría de edad.

Larga fue la solitaria lucha de Juan Carlos Paz. A través de sus notables escritos, libros y acción concreta, este pionero trazó un esquema profético de lo que sería el porvenir de la música en Latinoamérica si ésta quería convertirse en motivo de consumo universal. Aquellos conciertos bonaerenses de *La Nueva Música* fueron, y son, históricos. Hace veinte años, su voz solitaria parecía clamar en el desierto. Hoy Paz puede sentirse tranquilo y satisfecho: aun los que lo combatieron cruelmente hace una decena escasa de años han comprendido el sentido del mensaje, y, cada cual con su equipo técnico y su idiosincrasia, se han lanzado a la creación de obras notables, que ponen por fin a Latinoamérica en el panorama mundial musical-creativo.

En el caso de naciones con un desarrollo cultural-histórico superior, como es el caso de Chile o de Argentina, los compositores antes mencionados, pertenecientes a estos países, lograron realizar su evolución estética y conquistar el material técnico dentro de sus propias fronteras. En otros, como ocurre con Aurelio de la Vega, el compositor se verá forzado a abandonar su tierra natal por motivos estéticos (Roque Cordero, por ejemplo, fue discípulo de Křenek en Minneapolis). Pero de un modo u otro, todos estos compositores han asimilado las últimas tendencias universales, y, en algunos casos (Kagel, Davidovsky, De la Vega), han creado obras de vanguardia que utilizan procedimientos aleatorios o elementos electrónicos.

En una carta memorable de hace varios años, Roger Sessions, entonces aún bajo el fuego inmisericorde de los nacionalistas a ultranza, respondía a Copland "que Beethoven, o Goethe, o Bach, no habían recibido de Alemania sus estilos, sino que ellos habían dado a Alemania una parte de su fisonomía". Estos compositores de Latinoamérica ya mencionados han comenzado a dar al Hemisferio Central y Sur de nuestro continente parte de su nueva fisonomía. Las implicaciones aún no son claras, pero serán recogidas, ampliadas y usadas con gran provecho por futuras generaciones. Y ellos forman, con Carter, o Babbitt, o Shifrin,

o Tremblay, o Riegger, o Sessions, la gran generación musical actual de las Américas.

* * *

Conocí por vez primera la música de Aurelio de la Vega (nacido en La Habana, Cuba, el 28 de noviembre de 1925) en New York, en 1959. Su nombre había sonado en mis oídos por entonces, y en el Conservatorio Oberlin, en Ohio, se habían discutido sus obras. Yo tomé parte en una lectura privada de su impresionante Cuarteto para Cuerdas en Cinco Movimientos (1957), el cual —junto con el Segundo de Ginastera, el Sexto de Becerra, el de Roque Cordero, el Sexteto de Kagel o el *Dedalus* de Paz— constituye, a mi entender, la aportación más importante, dentro del género de música de cámara, a la música de América Latina. Este Cuarteto[1], que ha recibido a estas alturas 72 audiciones públicas desde su estreno en el Primer Festival Interamericano de Música de 1958 (Washington, D. C.), me informó de pronto que estaba en presencia de un creador importante. En 1960 conocí a De la Vega en California, y fui luego su discípulo por dos años. Su contacto constituyó uno de los pasos fundamentales de mi carrera, y fue piedra de toque en mi comprensión íntima de la música de hoy (entendida en el sentido avanzado, no biográfico del término). Cuando Stockhausen visitó Oberlin, siendo yo alumno de ese Conservatorio, yo era un joven lleno de entusiasmo, pero aún incapaz de desentrañar los misterios de la *Zeitmasse*. En Los Angeles me encontré con los conciertos del *Monday Evenings*, con la música de Webern, con Leonard Stein (cuyo estreno local de la aún no publicada en su totalidad Tercera Sonata de Boulez, para piano, constituyó un acontecimiento local de gran envergadura), con las actividades de Robert Craft, con el laboratorio electrónico del San Fernando Valley State College, con los últimos estrenos de las obras seriales de Strawinsky, y con De la Vega. Mi interés por la música de América Latina databa de años anteriores. Ahora pude conocer mucho más de ésta, principalmente a través de las audiciones de esta música que De la Vega ha organizado en Los Angeles, mediante el contacto directo con su colección de partituras de música de Latinoamérica, y oyendo las innumerables cintas magnetofónicas que el compositor cuba-

[1]Dicha obra recibió un Premio de Publicación, en diciembre de 1957, del Lyceum de La Habana, de manos de un Jurado presidido por Igor Markevitch. La impresión de la obra, confiada a la Universal Edition, de Viena, quedó interrumpida a causa de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Cuba.

no guardaba en sus archivos. El pasado de la música latinoamericana me fue descubierto, y estudié y conocí a fondo, también, la música de Holzmann, Sas, Koellreutter, Eitler, Orrego Salas, Letelier, Gramatges, Revueltas, Caturla, Campos-Parsi, Pineda Duque, etc., hasta llegar a los compositores latinoamericanos antes mencionados.

Estos años me abrieron nuevos horizontes. Me interesé vivamente en la música de Aurelio de la Vega, conocí a fondo al hombre que la produce, amé sus enseñanzas, y aprendí a interpretar la música de avanzada de hoy. Recordaré siempre con nostalgia aquellas clases donde un grupo de cinco o seis jóvenes compositores e instrumentistas nos adentrábamos en los secretos de nuestro mundo musical de hoy. Cuando la hija de Anton Webern, quien estaba de paso por los Estados Unidos, visitó un día nuestra clase, invitada por De la Vega, aprendimos también a llorar interiormente, de pura emoción histórica.

Pero la notable labor pedagógica de Aurelio de la Vega no es el fin de este trabajo. Sus discípulos actuales y futuros se encargarán con sus creaciones propias de dar fe de su guía y de su instrucción. Es necesario analizar la importante contribución de este compositor a la música de las Américas para comprender mejor su estatura creativa.

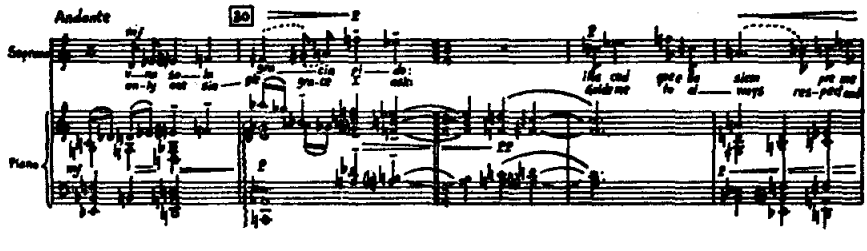
No es posible aquí tampoco hacer notar la necesidad de conocer los escritos de De la Vega (que se extienden por un período de casi dieciocho años, desde sus ensayos críticos tempranos, analizando en Cuba la obra de Arnold Schönberg, en medio totalmente cerrado al sentido histórico de esta figura, hasta su reciente y significativo artículo *The Training of a Composer To-Day*[1], leído en la Conferencia Internacional de Compositores, celebrada en Stratford, Canadá, en el verano de 1960), incluyendo su correspondencia epistolar, de belleza literaria notable, para comprender totalmente la figura humana del creador. Andrés Pardo Tovar, en un excelente trabajo sobre la personalidad músico-humanística de De la Vega, publicado en el Vol. XVIII, Nº 178, del Boletín de Programas de la Radiotelevisora Nacional de Colombia (mayo de 1959), ha cubierto este aspecto del compositor con firme y penetrante visión. Asimismo, Alice Ramsay publicó un interesante trabajo, en inglés, sobre este aspecto de De la Vega hace ya cerca de un año. Yo deberé concentrarme en la parte puramente musical-analítica de sus obras.

* * *

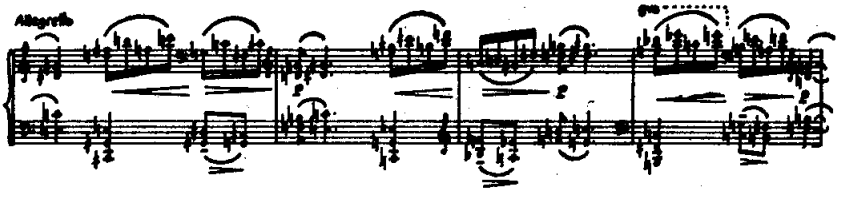
[1]Este artículo forma parte de la colección de ensayos publicados por la Universidad de Toronto en forma de libro, bajo el título *The Modern Composer and His World,* que apareció en 1962.

Los años iniciales de De la Vega en La Habana, como compositor, son significativos, pues podemos ver el comienzo orgánico de una personalidad creativa que tuvo inicios muy ajenos a lo que era el ambiente estético imperante en su ciudad natal. Cuba es uno de los países latinoamericanos que aún hoy mantiene una postura musical nacionalista cerrada. De la Vega buscó, como era de esperarse, una instrucción que se acercase a sus intereses propios. Así lo vemos estudiar varios años con Frederick Kramer, un músico vienés radicado en La Habana durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Su período de aprendizaje va desde 1942 a 1949. De estos años tempranos De la Vega sólo conservará en su catálogo de obras los Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas (1945); el Trío (1949), para Violín, Cello y Piano; el ciclo de canciones *La Fuente Infinita* (1944), y varias obras de piano (instrumento para el que no escribirá más, en forma solista, tras la Toccata de 1957, dedicada a Jorge Bolet). Todas estas obras marcarán ya muchos de los puntos salientes de su estilo: concepción antinacionalista, ejemplo cerrado de las formas, un lirismo siempre presente, una cualidad dramática que se traduce en ricas armonías, un vigor rítmico notable, un cromatismo constante, y un sentido autocrítico que lo lleva a destruir numerosas obras, a revisar otras un sinnúmero de veces (al modo de Berg o de Manuel de Falla), y a dar un lustre muy acabado aun a estas obras primeras.

Aunque apasionado por la obra de Schönberg y de Berg, estos compositores no se infiltran por aquel entonces en su estilo. La evolución del compositor es muy sólida y lógica, sin saltos acrobáticos. Si analizamos las canciones de *La Fuente Infinita* (1944), veremos que un cierto tinte postimpresionista se hace presente en las mismas. Unido a esto, una preocupación por lo emotivo, una armonía altamente cromática, por momentos atonal, subraya los textos:



El Tercero de los Tres Preludios para Piano (1944) es, asimismo, significativo, por cuanto presenta los primeros indicios de conglomerados realmente atonales y el empleo de células breves, de las cuales emergerá todo un movimiento (como ocurre en el Cuarteto en Cinco Movimientos, de 1957, o en el Trío para maderas, de 1960):

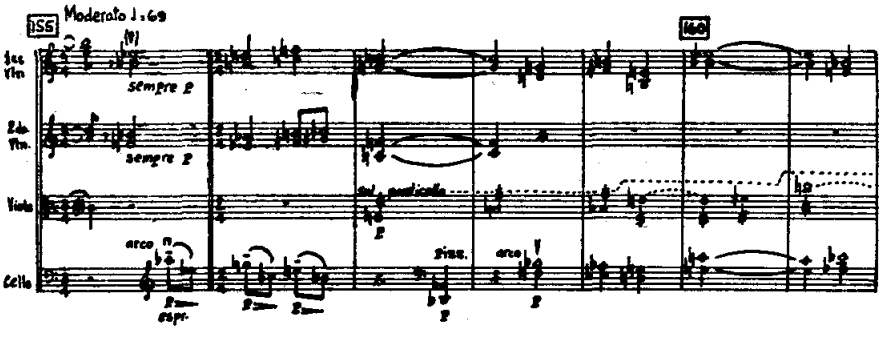


La obra pianística del compositor, salvo el *Epigrama* de 1953 (la única obra, junto con el Rondó en Mi bemol, de 1947, y la *Leyenda del Ariel Criollo* (1953), para cello y piano, que presenta formaciones rítmico-melódicas derivadas del material folklórico cubano), constituye la producción menos interpretada de De la Vega, aunque muestra claramente su gran preocupación por una escritura instrumental bien lograda. Esta conciencia de lo instrumental lo llevará a refinamientos de escritura muy extremos, y, a partir de las obras de alrededor de 1950, llegará al terreno notable de una música compuestas con gran cuidado, despojada de los excesos de juventud, que nunca perderá, no obstante, su espontaneidad.

Estos son los años de la gran tradición nacionalista o neoclásica (en el caso de los compositores de Latinoamérica que trataban de ser un poco más universalistas) en Cuba y en otros países latinoamericanos. Ambas tendencias estéticas, sobre todo la segunda, son totalmente ajenas al desarrollo creativo de De la Vega.

Sin lugar a dudas, la obra fundamental de estos años primeros es los Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas (1945). Desde entonces, el compositor sentirá una especial predilección por los instrumentos de cuerda, que serán manejados por él con gran destreza técnica. A través de toda su producción, las cuerdas van a ser el medio natural de expresión para el compositor, solas o unidas a las maderas o a la percusión.

Obligado por el sentido lineal inherente a la escritura para cuarteto de cuerdas, De la Vega concentra aquí sus cualidades contrapuntísticas, que constituirán otra de sus principales características a partir de 1955.



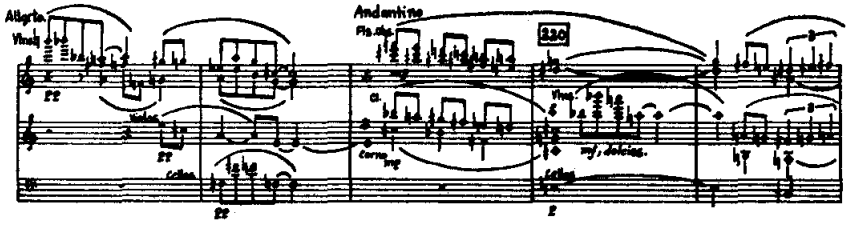

La obra está repleta de formulaciones rítmicas riquísimas que nacen de una célula orgánica fundamental. Como en el caso de otras obras suyas (algunas, como la mencionada *Leyenda del Ariel Criollo,* cercanas a lo nativo; otras, como el *Ostinato* de la Sinfonía en Cuatro Partes (1960), sugeriendo en el fondo rítmico su procedencia americana) surge aquí, muy tamizado y utilizado como parte de la urdimbre estética imperante, el elemento hemisférico. Ya lo ha apuntado muy agudamente Roque Cordero en reciente, breve pero importante artículo, al señalar cómo compositores como Tosar, De la Vega, Becerra o Ginastera —y él mismo— hacen una música americana sin proponérselo como programa.

El Primer Movimiento (*Andante*) exhibe el lirismo típico de esta etapa de la producción de De la Vega, pero señala ya una gran economía de medios, mientras el Segundo Movimiento (*Allegro*) se acerca a Bartók rítmicamente. Bartók será otra de las influencias presentes en De la Vega hasta 1957 ó 1958, aunque sólo sean usadas las fórmulas rítmicas en un sentido abstracto. Esta unión del mundo sonoro atonal-dodecafónico y el vigor rítmico bartokiano (caso parecido al de León Kirchner, en Estados Unidos) va a ser posteriormente una de las aportaciones más convincentes del compositor durante su segundo período.

Lo que podíamos titular el "segundo período" del compositor se extiende desde el *Soliloquio* para viola y piano, de 1950, hasta el *Divertimento* para violín, cello, piano y orquesta de cuerdas, de 1956 —que es la última obra de De la Vega escrita en Cuba, antes de que el compo-

sitor abandonase su patria para radicarse definitivamente en los Estados Unidos, y que es, asimismo, su última obra no dodecafónica.

Desde 1947 a 1949 De la Vega vivió en California, donde estudió dos años con Ernst Toch, tras un breve encuentro con Arnold Schönberg. Son años muy significativos en la formación definitiva del estilo del compositor. Ahora su música entrará en una etapa firmemente atonal (el compositor usará por última vez una tonalidad definida en el Rondó en Mi bemol, para piano, de 1947), y las formas sinfónicas más ambiciosas serán exploradas varias veces. En 1950, de vuelta a La Habana, De la Vega compone su *Obertura a una Farsa Seria,* dedicada a Toch, que es la primera obra orquestal de su producción. La *Obertura* es un vasto fresco sonoro, en forma sonata, que emplea dos motivos principales. Obra de gran impulso rítmico y fuerte colorido orquestal, nos muestra a un compositor en pleno dominio de la forma y la orquesta, aunque el material sonoro resulta un poco indigesto y ampuloso. Un fragmento de la obra señala el estilo melódico-armónico del compositor en este momento de su producción:

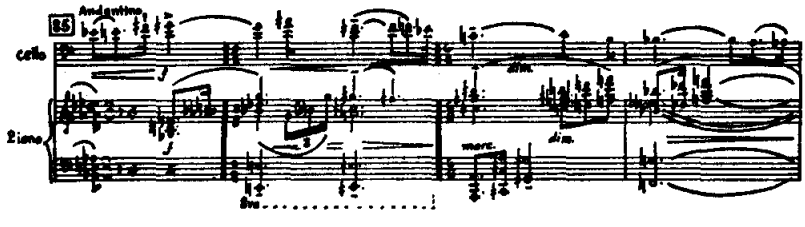



Estrenada en La Habana, en 1951, dirigida por Enrique González Mantici, la *Obertura a una Farsa Seria* fue la primera obra del compositor escuchada en Europa, y su primera creación orquestal tocada en Estados Unidos. Aunque compuesta bajo la impresión de la lectura de la obra teatral *Frenesí,* de Charles de Peyret-Chappuis, la *Obertura* no es de ningún modo música programática, aunque exhibe muy claramente la inclinación dramática del compositor.

La siguiente obra orquestal de De la Vega, y su creación más mahleriana en tamaño y estética, es la *Introducción y Episodio,* de 1952, única obra del compositor que emplea una orquesta aumentada (maderas a

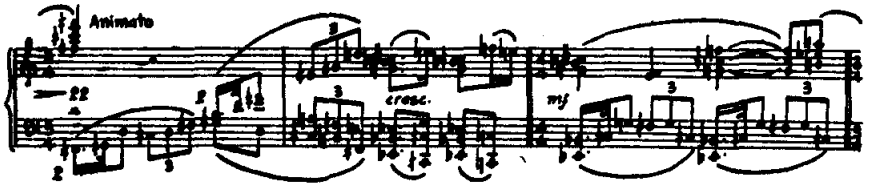
tres, 6 cornos, celesta, arpa, piano, etc.). Estrenada por Frieder Weissmann y la Orquesta Filarmónica de La Habana, en 1953, y en seguida oída en Europa (Bruselas, Orchestre Philharmonique), esta obra constituye el último gran resabio de juventud del compositor. El propio De la Vega la considera "como una de esas necesidades que todo compositor joven tiene que experimentar", y, aunque sigue la estilística general del compositor en el momento en que fue escrita, la obra sufre por su longitud y ampulosidad ultrarromántica. Abundando en toda clase de *trouvailles* orquestales, repleta de fugas dobles, amplios desarrollos, grandes masas sonoras, y una invención melódica atonal muy intensa y desbordante, la *Introducción y Episodio* ocupa significativamente, en la obra total de De la Vega, un lugar semejante al *Gurre-Lieder* en la producción de Schönberg.

Comisionada por el cellista Adolfo Odnoposoff, la *Leyenda del Ariel Criollo* (1953) es una composición curiosa dentro de la producción de De la Vega. Una de sus obras más tocadas (grabada en discos, y merecedora del Premio Virginia Colliers, de 1954), la *Leyenda* marca uno de los pocos momentos en que el compositor tomó contacto con un cierto ambiente rítmico-melódico de carácter nacionalista, aunque este contacto no es nunca formal o armónico, sino rítmico-melódico.




De un lirismo extasiado a veces, fresco otras (como se hace visible en el segundo motivo melódico, de carácter campesino), es la única obra de De la Vega donde la construcción cerrada formal se distiende notablemente y adquiere por momentos un carácter narrativo libre. Durante su desarrollo, la obra exhibe una escritura pianística muy refinada y una parte de cello sumamente rica en posibilidades sonoras.

Como ejemplo de cómo De la Vega manipuló en esta época su contacto con lo cubano, véase este fragmento del *Epigrama,* de 1953:

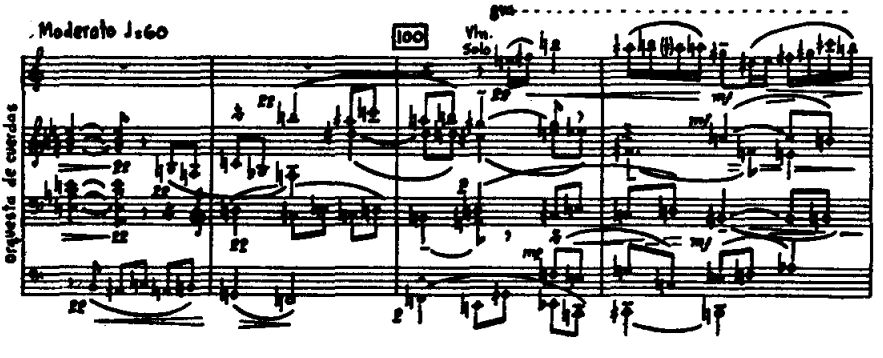



Nunca más volverá a presentarse en su música esta cita tan cercana.

La muy importante *Elegía* (1954), para orquesta de cuerdas —estrenada en Londres por Alberto Bolet con la Royal Philharmonic Orchestra—, va a ser, junto con el Cuarteto en Cinco Movimientos (1957), la obra más difundida del compositor, habiendo sido escuchada en muchas capitales y ciudades europeas, y en más de diez ocasiones en Estados Unidos, sin contar algunas audiciones sudamericanas y dos en el Lejano Oriente.

La *Elegía,* junto con el *Divertimento* (de 1956), son las últimas obras no organizadas serialmente del compositor. De las dos, la *Elegía* exhibe las mejores características: una intensidad emotiva evidente, una proliferación de elementos contrapuntísticos y melódicos muy expresivos, una obsesión constante con la sonoridad de la orquesta de cuerdas (a veces dividida hasta en dieciséis partes reales), y una cerrada armazón temática.

Un fragmento de esta obra da una idea de las características apuntadas:



Estos son los años en que De la Vega, por entonces Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba, viaja varias veces a los Estados Unidos en giras de conferencias, y asiste, en febrero de 1959, al estreno en New York de la *Elegía* (Carnegie Hall, febrero 24, John Barnett dirigiendo la orquesta de la National Orchestral Association), lo cual provoca críticas favorables, como indica el siguiente comentario de Harold C. Schönberg en el *New York Times,* de febrero 25 de 1959:

"...De la Vega es un importante compositor cubano que estudió en su país natal y en los Estados Unidos. Aunque hoy en día es un compositor dodecafónico de vanguardia, la *Elegía,* de 1954, es una obra atonal muy intensa y romántica, aún no escrita dentro de esta técnica... El compositor no pierde su tiempo en divagaciones estériles: en nueve minutos de música dice todo lo que quiere expresar, y lo dice con gran maestría, sin rellenos inútiles y sin rapsodismos. En su textura cromática, De la Vega nos ha dado una obra sensible, lírica y muy fluida. Su manejo de la orquesta de cuerdas es excelente".

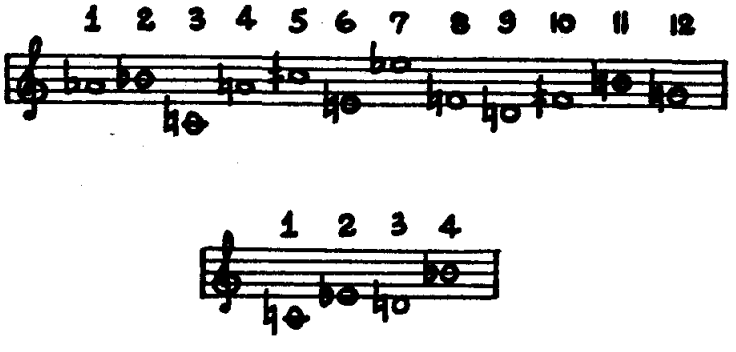
En enero de 1958, el *Divertimento* es estrenado en Redlands, California. Ya hacía ocho meses que De la Vega se había radicado en los Estados Unidos. Este estreno fue saludado con comentarios como el que sigue:

"...Un técnico brillante, De la Vega es uno de los compositores más importantes de Latinoamérica hoy en día. Su obra, a menudo complicada, le ha traído reconocimiento en este país. Aunque el *Divertimento* es una de sus obras orquestales menores, abunda en pasajes técnicos de gran envergadura, donde los tres solistas realizan una trama contrapuntística por momentos intensísima, en otros muy dramática".

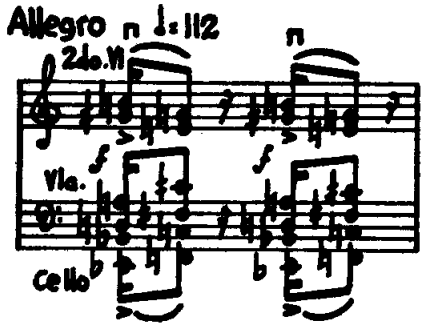
(*Redlands Daily Facts* - enero 31, 1958)

Un profundo y definitivo cambio de estilo, perfectamente lógico como el de Berg, Webern, Sessions o Ginastera, se iba a operar en el compositor a partir de mediados de 1957.

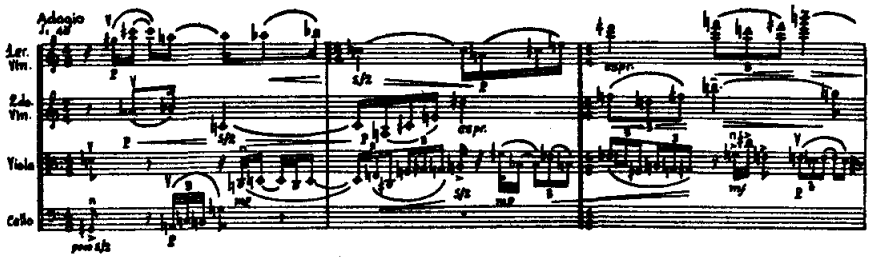
Compuesto, como el *Erwartung* de Schönberg, en un rapto de gran intensidad creativa, el Cuarteto de Cuerdas en Cinco Movimientos (fechado en Los Angeles en noviembre de 1957), marca la adopción definitiva por De la Vega del sistema serial-dodecafónico. Durante años, el compositor se había sentido muy cercano a este modo de expresión, pero había querido primero explotar hasta el máximo, para su propia satisfacción, las posibilidades de un estilo atonal libre. Conociendo todos los secretos de este procedimiento técnico, De la Vega crea una obra maciza, de integración impresionante, basada en una sola serie fundamental, de la cual brotan todos los numerosos temas del Cuarteto, y en una célula de cuatro notas:




El movimiento inicial (*Introducción - Allegro*) presenta el material serial, rítmico y temático de los tres movimientos centrales (*Adagio, Scherzo, Rondo*), y el último movimiento (*Finale-Allegro*) recapitula todo este material en forma muy concentrada. Una célula rítmica insistente, que aparece desde el inicio de la obra, cerrará la estructura cíclica de todo el Cuarteto:




El *Adagio* exhibe algunos de los momentos más hondos y hermosos de la obra. De una intensidad bergiana, este movimiento ofrece, como transformadas, canalizadas, depuradas y cinceladas, las características que siempre han estado presentes en el estilo del compositor, aun en sus obras tempranas:




Si se comparan páginas de este Cuarteto, y secciones de los tempranos Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas, de doce años antes, se verán numerosos puntos de contacto en el tratamiento de las cuerdas, aunque ahora la mano de obra sea mucho más firme, el material más trabajado y la construcción más cerrada y orgánica.

El *Scherzo (Presto)* constituye uno de los movimientos más espectaculares, en su género, dentro de la literatura del siglo XX. De gran virtuosismo, el movimiento presenta construcciones rítmicas y contrapuntísticas notables. Day Thorpe, en *The Evening Star,* comentó a raíz del estreno de la obra en Washington, en abril de 1958, a cargo del Cuarteto Claremont, lo siguiente:

"...El Cuarteto de Aurelio de la Vega es una sólida, astringente y excitante obra, extremadamente clara en su escritura, y que contiene un *Scherzo* que luce como uno de los momentos más nuevos y poderosos de toda la música contemporánea".

El *Rondo* (*Allegretto*) es el más extenso de los movimientos, y presenta numerosos episodios. El tema del *Rondo* va acompañado desde el principio por un contrasujeto melódico que será desarrollado subsiguientemente.

El *Finale* (*Allegro*), repleto de dobles *glissandi*, gran poder rítmico y una explotación total de las posibilidades del cuarteto de cuerdas, concluye esta impresionante obra, en torno a la cual se han hecho siempre interesantes críticas.

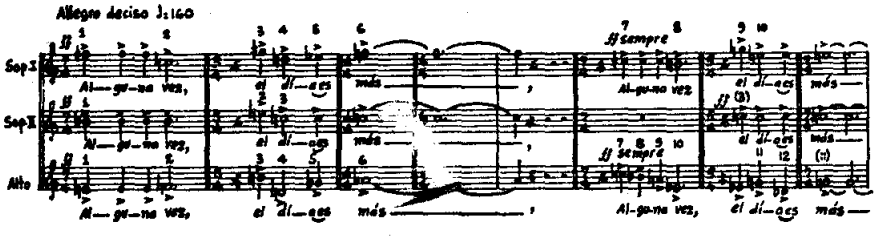
Veamos lo que dijo Allen Hughes en *The New York Herald Tribune* cuando el estreno del Cuarteto:

"...Una estructura maciza, de contrapunto altamente disonante, el Cuarteto explora, golpea y pone en tensión al auditor, pero también canta, con un profundo y conmovedor, aunque sombrío, lirismo".

El Cuarteto mereció que George Tremblay, uno de los primeros discípulos de Schönberg en Estados Unidos, dijera en junio de 1962 que "la literatura dodecafónica, en materia de cuarteto de cuerdas, es ya numerosa, pero son pocas las obras maestras. Yo contaba, hasta ahora, entre éstas, los Cuartetos 3 y 4 de Schönberg, la *Suite Lírica* de Berg, el Cuarteto Op. 28 de Webern, los números 2 y 3 de Sessions, el Segundo de Carter, y el Tercero de Riegger. Ahora tengo que añadir el de De la Vega".

La siguiente obra del compositor es una Cantata para Dos Sopranos, Contralto y Veintiún Instrumentos. Escrita en el verano de 1958 en Redlands, California, sobre poemas del poeta cubano Roberto Fernández Retamar, la Cantata es de carácter más lírico que el Cuarteto. Los mismos procedimientos contrapuntísticos que aparecieron en el Cuarteto son ahora aplicados a las voces humanas. La obra consta de tres movimientos: una *Introducción* (*Allegro*) puramente instrumental, y dos movimientos vocales. El primero de éstos (*Contrapunctus Primus*) desarrolla el poema *A un cuadro, una flor,* y el segundo (*Contrapunctus Secundus*), está basado en el poema *Alguna vez el día,* y usa temas de la

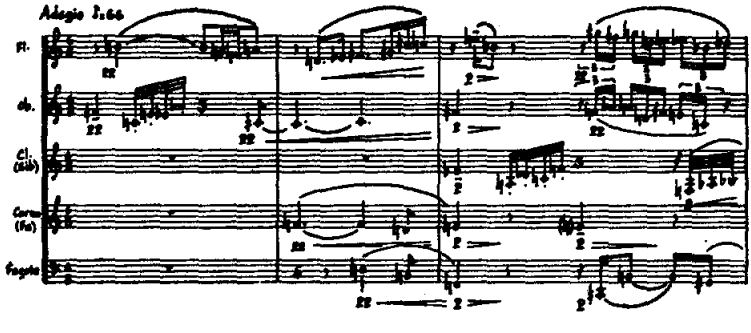
*Introducción* como parte de la urdimbre que acompaña las voces. Si el Segundo Movimiento empleaba las voces solistas en forma de diversos planos sonoros yuxtapuestos contrapuntísticamente, el Tercero usa las series en forma tal, en la parte vocal, que éstas producen a veces resultados armónicos tonales. Aquí vemos a un De la Vega ajeno a Schönberg (cuya estilística, bueno es aclararlo, nunca constituyó una influencia en el compositor) y cercano a Dallapiccola o a Berg. Estos compositores, junto con Boulez, más tarde, serán sus influencias de estilo más directas.



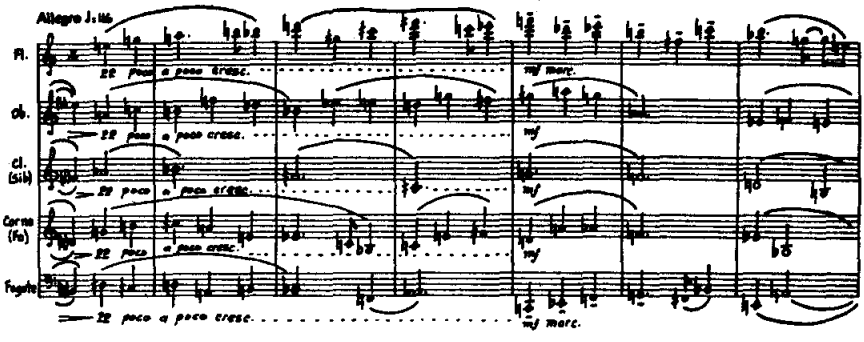

Estos mismos procedimientos verticales aparecerán luego explotados más extensamente en el Trío para Flauta, Oboe y Clarinete, de 1960.

En enero de 1959, De la Vega regresa, por cinco meses, a Cuba. Dicta cursos en la Universidad de Oriente, y compone dos de los movimientos de su próxima obra: el macizo Quinteto para Instrumentos de Viento.

Esta obra consta de tres tiempos, el segundo de los cuales es, sin duda, el más interesante. En esta obra, De la Vega explora las posibilidades del conjunto de viento, aunque el medio no le permitirá darnos la increíble variedad de matices, combinaciones y colores que aparecen en el Cuarteto. De nuevo la obra está basada en una serie única. En el Segundo Movimiento (*Adagio*) una textura como la siguiente:



será seguida por otra como ésta, que aparece en el Tercer Tiempo (*Vivace;* Tema con Variaciones):



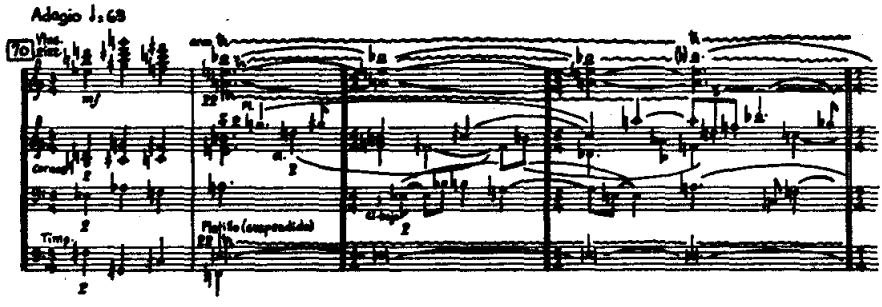

El Quinteto fue estrenado en Los Angeles en enero de 1961.

El año de 1960 verá la creación de dos obras bien diferentes: un pequeño Trío para Flauta, Oboe y Clarinete, comisionado por la Asociación de Estudiantes del San Fernando Valley State College, y dedicado a Ernst Křenek, buen amigo del compositor, y la importante Sinfonía en Cuatro Partes, comisionada por Inocente Palacios y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington —que fue una de las obras más impresionantes de las oídas durante el Segundo Festival Interamericano de Música (abril de 1961).

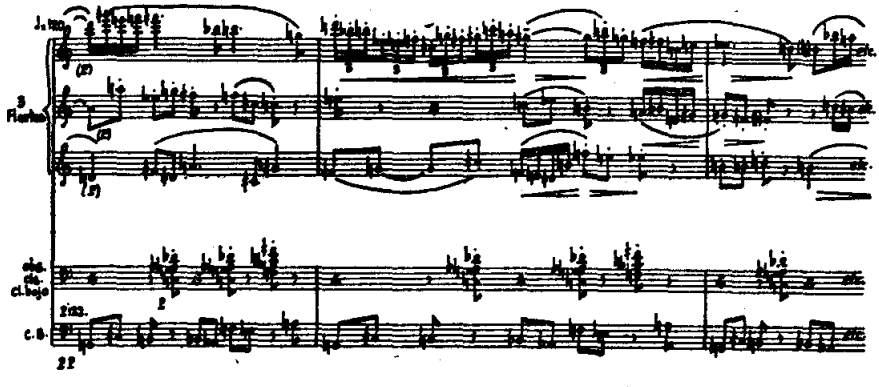
El Trío de maderas es una obra menor en la cual el compositor, a plena conciencia, va a tratar el material melódico-rítmico muy simplemente, como preludio a la gran explosión de la Sinfonía, que es la obra orquestal más importante de De la Vega hasta el presente. El Trío está escrito en un solo movimiento, durante el cual se realizan una serie de variaciones.

La Sinfonía en Cuatro Partes (*Obertura, Himno, Ostinato* y *Toccata*) dura veintiún minutos. En este espacio de tiempo relativamente corto, De la Vega produce cuatro compactos movimientos de una vitalidad rítmica extraordinaria, de una imaginación orquestal mágica, y de una concepción expansiva de alto vuelo.

Cada movimiento usa una serie distinta. En el Segundo Tiempo (*Himno*), pasajes como los siguientes dan idea del concepto sonoro que guía al compositor:




El *Ostinato* presenta un fondo que se repite de continuo, contra el cual diversos instrumentos realizan figuraciones. Véase este fragmento del comienzo.




La *Toccata* contiene importantes pasajes para la percusión, y se cierra con una magnífica coda, que crece hasta finalizar en un gran alarde de fuerza instrumental.

Dos comentarios críticos significativos acompañaron el estreno de la obra:

> "...Antes del intermedio, se escuchó una extraordinaria e impresionante Sinfonía de Aurelio de la Vega... La Sinfonía es la más acabada obra orquestal de este género oída durante el Festival. Es avanzada en su lenguaje, aunque de no difícil comunicatividad... Las sonoridades orquestales son empleadas con gran maestría... Los

cuatro movimientos poseen un perfil masivo... El *Ostinato* es un movimiento virtuosista que sirve de vehículo a cualquiera buena orquesta para expresar sus mejores calidades...".

(Paul Hume – *The Washington Post;* Mayo 1º de 1961)

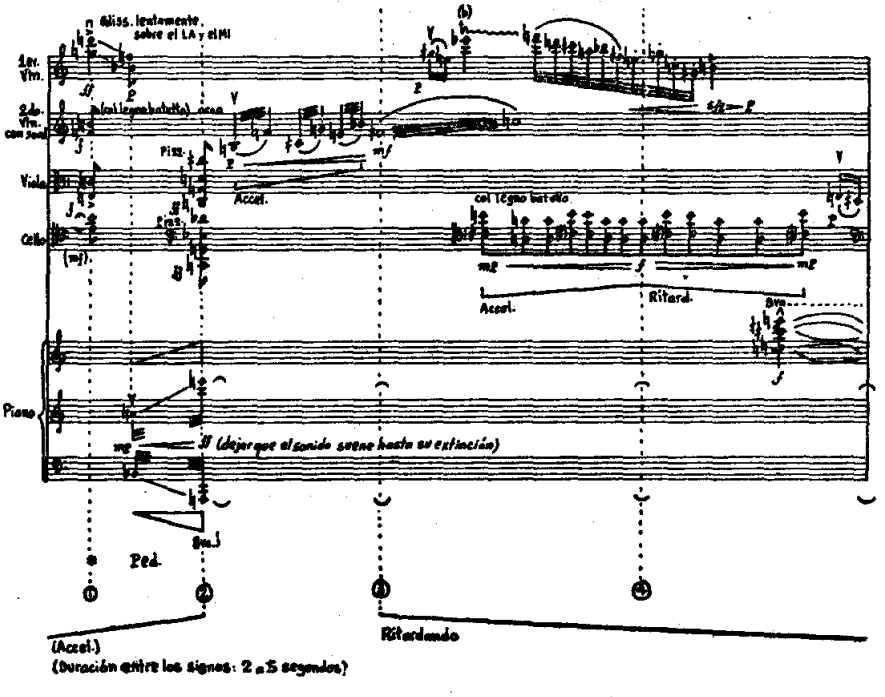
"...La Sinfonía de Aurelio de la Vega fue una de las obras más fuertes de las oídas durante estas semanas. Brillante, incisiva en sus ritmos, concisa y bellamente balanceada en su construcción, y magníficamente rica en su inventiva. El compositor cubano es un magnífico técnico y una penetrante inteligencia creativa...".

(Irving Lowens – *The Evening Star;* Mayo 1º de 1961)

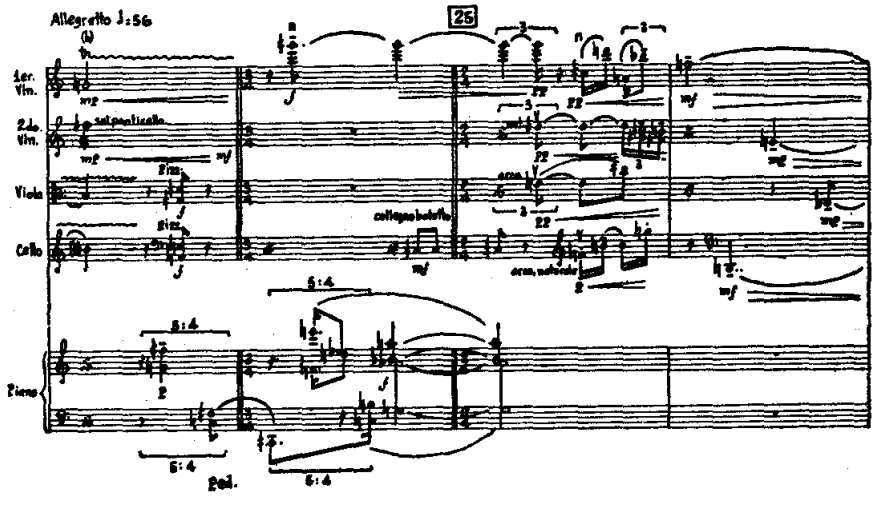
Durante 1961, De la Vega viajó a New York para asistir a algunos estrenos locales de sus obras, dictó conferencias en diversos lugares de los Estados Unidos, y dirigió algunos conciertos, entre otros la versión escénica completa de *La Historia del Soldado.* En su imaginación bullían mil ideas.

En la primavera de 1962, la Fundación Coolidge, de la Biblioteca del Congreso, en Washington, le comisionó la composición de una obra para piano y cuarteto de cuerdas. Así nacieron las *Estructuras,* terminadas en Northridge en agosto de 1962, obra que sería programada para ser estrenada en Washington en 1963.

Compuestas de cinco movimientos (tres de ellos fijos, y dos –el Segundo y Cuarto Movimientos, subtitulados *Mobiles* N.os 1 y 2– de carácter aleatorio), las *Estructuras* son, sin lugar a dudas, la obra más importante del compositor hasta hoy. Basada en una sola serie (que permuta varias veces sus elementos componentes, y que aparece aun en los dos movimientos semimprovisatorios), las *Estructuras* logran realizar el milagro de una combinación muy efectiva del piano y de las cuerdas. Abundando en increíbles sonoridades y colores, perfectamente controlada en todas sus manipulaciones seriales, esta obra es la primera creación de De la Vega que utiliza un control total de los elementos dinámicos, de timbre y de ritmo, así como combinaciones aleatorias. Pero aun en estas secciones "abiertas" o semimprovisadas, si bien los elementos rítmicos y las combinaciones resultantes de los diversos instrumentos varían, la atmósfera sonora de cada segmento está perfectamente planeada y controlada, de modo que no importa cuáles sean los resultados verticales, los segmentos sonarán de un modo predeterminado:




En el Tercer Movimiento (*Adagio*), aparecen combinaciones rítmicas sutilísimas, y de gran complejidad, como las siguientes:



Esta obra, con el Cuarteto en Cinco Movimientos, de 1957, y la Sinfonía en Cuatro Partes, de 1960, marca un punto clave en la producción de De la Vega. Paralelamente a la *Cantata para la América Mágica,* de Ginastera (la cual, simbólicamente, fue estrenada en Washington en el mismo concierto en que Howard Mitchell estrenó la Sinfonía en Cuatro Partes), estas *Estructuras* marcan un momento muy significativo en la producción latinoamericana de hoy. Son obras ambas de gran poder creativo, muy sugestivas en lo que señalan para las Américas, realizadas con un sentido de gran comunicatividad, empleando los lenguajes más avanzados con gran naturalidad, contribuyendo, en el terreno serial, la misma calidad serena y normal que han dado al dodecafonismo anterior a la Segunda Guerra Mundial, compositores como Riegger o Dallapiccola.

En total, la obra de Aurelio de la Vega representa una contribución masiva a la música de Latinoamérica. La lógica más rigurosa informa toda su trayectoria creativa. Esta es música ceñida, muy expresiva, pero de altos valores intelectuales. Nada es superfluo, ni rapsódico, ni ocasional. Cada nueva creación producida es una nueva experiencia única, pues De la Vega nunca ha compuesto obras "en serie", u obras en que se recopien procedimientos anteriores. Yo diría que su música representa en Latinoamérica lo que la de Sessions o Carter representa dentro de la música de los Estados Unidos. Examinada cuidadosamente se verán siempre, además de las características estilísticas, dos signos fundamentales: a) que cada obra representa una totalidad en su concepción, y b) que cada movimiento, a pesar de formar parte de un todo mayor, está rigurosamente cincelado, y es producto de un esfuerzo creativo concentrado. No se encontrará nunca en esta música de De la Vega, pese a su expresividad y a su lirismo, ninguna de las cualidades fáciles que durante tantos años caracterizaron la música latinoamericana. Se trata de una armada trabazón, expresada, a partir de 1957 más o menos, con alta concentración contrapuntística, fecunda en invención y en procedimientos combinatorios. Música para el tiempo de siempre, y no para el momento efímero de su día; música para repetirse, sin visos de palidecer; fuerte, recia y de extrema tensión rítmico-armónica. Música hecha por un hombre de América, con características muy propias, que seguramente dejará huellas significativas, y marca pautas reveladoras.

En abril y mayo de 1962, De la Vega usó por vez primera el equipo del laboratorio electrónico del San Fernando Valley State College, primero en su género en todo el Oeste de los Estados Unidos, produciendo

dos *Estudios*. Actualmente trabaja en otra obra electrónica pura para una película abstracta de carácter experimental.

Con estas incursiones realizadas en el campo electrónico. De la Vega prosigue su línea creativa. Hasta dónde llegará en el futuro su contribución a la música de Latinoamérica es motivo de expectación. Creemos que ese futuro nos traerá obras tan fundamentales como las conocidas hasta hoy.

Los Angeles, California

(Traducción de María Teresa Yero)

Los ejemplos musicales que ilustran este trabajo han sido publicados con permiso de: Ediciones Cubanas de Música, Peer International, Edwin Fleisher Collection y Broadcast Music Incorporated.

CATALOGO CRONOLOGICO CLASIFICADO DE LAS OBRAS DE AURELIO DE LA VEGA

| *Año de composición* | *Título* | *Duración aproximada en minutos* | *Editores* | *Observaciones* |
|---|---|---|---|---|
| | | *BALLETS:* | | |
| 1955 | *Débora y Traulio* | 30 | MS | Encargado por Alicia Alonso para el "Ballet de Cuba". |
| | | *OBRAS PARA ORQUESTA:* | | |
| 1950 | *Obertura a una Farsa Seria* | 16 | MS (EFC) (BMI) | Primera audición: Orq. del Inst. Nacional de Música; E. G. Mantici, dir.; La Habana, 28 de abril de 1951. |
| 1952 | *Introducción y Episodio* | | MS | Primera audición: Orq. Filarmónica de La Habana; Frieder Weissmann, dir.; 22 de marzo de 1953. |
| 1954 | *Elegía, para orquesta de cuerdas* | 9 | ECM (EFG) (BMI) | Primera audición: Real Orq. Filarmónica; Alberto Bolet, dir.; Londres, 16 de noviembre de 1954. |

| *Año de composición* | *Título* | *Duración aproximada en minutos* | *Editores* | *Observaciones* |
|---|---|---|---|---|
| 1960 | *Sinfonía en Cuatro Partes*<br>Obertura<br>Himno<br>Ostinato<br>Toccata | 21 | MS<br>(EFC)<br>(BMI) | Comisionada por Inocente Palacios. Primera audición: Segundo Festival Interamericano de Música; Orq. Sinfónica Nacional de Washington; Howard Mitchell, dir.; 30 de abril de 1961. |
| | *OBRAS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA:* | | | |
| 1956 | Divertimento para violín, cello, piano y orquesta de cuerdas | 8 | MS<br>(EFC)<br>(BMI) | Primera audición: Orq. de la Univ. de Redlands; Edward C. Tritt, dir.; John Golz (violín), Frances Crane (cello), John Robertson (piano). Redlands, Calif., 29 de enero de 1958. |
| 1958 | Cantata para Dos Sopranos, Contralto y Veintiún Instrumentos (textos de Roberto Fernández Retamar)<br>Introducción<br>Contrapunctus Primus<br>Contrapunctus Secundus | 14 | MS<br>(BMI) | |
| | *MUSICA DE CAMARA:* | | | |
| 1945 | Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas<br>Andante<br>Allegro | 8 | ECM<br>(BMI) | Primera audición: Cuarteto Gilels; San Antonio, Texas, 8 de noviembre de 1952. |
| 1947 | *La Muerte de Pan,* para violín y piano | 8 | ECM<br>(BMI) | Primera audición: Muriel Hatch (violín), Lorene Forsyth (piano). Universidad de Redlands, Calif.; 26 de febrero de 1948. |

| *Año de composición* | *Título* | *Duración aproximada en minutos* | *Editores* | *Observaciones* |
|---|---|---|---|---|
| 1949 | Trío para violín, cello y piano<br>Allegro<br>Andante<br>Allegretto | 17 | MS (BMI) | Primera audición: Sociedad Inter. de Música Contemporánea (Sección Cubana). Alexander Prilutchi (violín), Adolfo Odnoposoff (cello), Rafael Morales (piano). La Habana, 27 de abril de 1952. |
| 1950 | *Soliloquio,* para viola y piano | 7 | ECM (BMI) | Primera audición: Alberto Fajardo (viola), Esther Ferrer (piano). La Habana, 24 de abril de 1952. |
| 1953 | *Leyenda del Ariel Criollo,* para cello y piano | 6 | PAU (Peer) (BMI) | Premio Virginia Colliers, 1954. Comisionada por Adolfo Odnoposoff. Primera audición: Adolfo Odnoposoff (cello), Berta Huberman (piano). La Habana, 25 de marzo de 1954. Grabación PANART (DECCA) 4001 (10" L. P.). |
| 1957 | Cuarteto de Cuerdas en Cinco Movimientos<br>Introducción: Allegro<br>Adagio<br>Scherzo: Presto<br>Rondo: Allegretto<br>Finale: Allegro | 16 | ECM (BMI) | Primera audición: Primer Festival Inter-Americano de Música, Washington, D. C. Cuarteto Claremont, 20 de abril de 1958. |
| 1959 | Quinteto para Instrumentos de Viento<br>Lento-Allegro<br>Adagio<br>Vivace (Tema con Variaciones) | 17 | MS (BMI) | Primera audición: Monday Evening Concerts, Los Angeles, Calif. Quinteto Westwood, enero 30 de 1961. |

| *Año de composición* | *Título* | *Duración aproximada en minutos* | *Editores* | *Observaciones* |
|---|---|---|---|---|
| 1960 | Trío para Flauta, Oboe y Clarinete (en un movimiento) | 9 | ECM (BMI) | Comisionado por la Asociación de Estudiantes del San Fdo. Valley State College. Primera audición: Archie Wade (flauta), Norman Benno (oboe), Albert Klingler (clarinete); Northridge, Calif., 15 de octubre de 1960. |
| 1962 | *Estructuras,* para piano y cuarteto de cuerdas<br>Estructura Nº 1: Allegro<br>Intermezzo Nº 1 (Mobile Nº 1)<br>Estructura Nº 2: Adagio<br>Intermezzo Nº 2 (Mobile Nº 2)<br>Estructura Nº 3: Presto | 19 | MS (BMI) | Comisionadas por la Fundación Coolidge de la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C. |
| | *OBRAS ELECTRONICAS:* | | | |
| 1962 | Dos Estudios | 10 | | Compuestos en el laboratorio electrónico del Departamento de Música del San Fernando Valley State College, Northridge, California. |
| | *OBRAS PARA CANTO Y PIANO:* | | | |
| 1944 | *La Fuente Infinita,* ciclo para soprano y piano<br>"Se ama más de una vez"<br>"El verdadero amor"<br>Invocación | 10 | MS | Obra comisionada por Ana María Soublet. |
| 1950 | *El Encuentro,* para contralto y piano | 9 | MS (BMI) | |

| *Año de composición* | *Título* | *Duración aproximada en minutos* | *Editores* | *Observaciones* |
|---|---|---|---|---|
| | | *OBRAS PARA PIANO:* | | |
| 1944 | Tres Preludios<br>Nº 1: Adagio-Allegro<br>Nº 2: Andante-Allegro<br>Nº 3: Andantino | 8 | MS | Primera audición: Fritz Kramer; La Habana, 12 de octubre de 1946. |
| 1945 | Tema con Variaciones | 9 | MS | Primera audición: Sara Lequerica; Redlands, California, 12 de enero de 1948. |
| 1947 | Rondó en Mi bemol | 6 | ECM | Primera audición: Zenaida Manfugás; Univ. de La Habana, 18 de marzo de 1951. |
| 1953 | *Epigrama* | 5 | ECM | Primera audición: Robert Parris; Washington, D. C., 20 de noviembre de 1953. |
| 1956 | *Danza Lenta* | 5 | MS | |
| 1957 | Minuet | 5 | MS | |
| 1957 | Toccata | 6 | ECM | |

EDITORES:

| | | |
|---|---|---|
| ECM | Ediciones Cubanas de Música | Calle 28 Núm. 306, Miramar<br>Marianao, La Habana, Cuba. |
| PAU | Pan American Union Editions | Peer International Corporation<br>1619 Broadway, New York 19, N. Y. |
| EFC | Edwin Fleisher Collection | The Free Library of Philadelphia<br>Logan Square, Philadelphia, Pa. |
| BMI | Broadcast Music Incorporated | 589 Fifth Avenue<br>New York 17, N. Y., U. S. A. |
| MS | Manuscrito | Music Department<br>San Fernando Valley State College<br>Northridge, California, U. S. A. |