

LA CROMOVIBRAFONÍA I DE ANTONIO ESTÉVEZ: MÚSICA CONCRETA PARA EL PABELLÓN DE VENEZUELA EN LA EXPO 67

MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA

Universidad Central de Venezuela (F.A.U., Sector de Historia y Crítica de la Arquitectura)
chavezmoises@gmail.com

Resumen

Este artículo proviene del Trabajo Final de Grado de la VIII Maestría en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, desarrollado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, y que lleva como título: “El Pabellón de Venezuela en la Expo 67: una Obra de Arte Total”, donde se desarrolla el caso del Pabellón venezolano de 1967, liderado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, visto como una de las realizaciones contemporáneas de la Teoría de la Obra de Arte Total, la cual fue formulada y ejecutada en sus primeras instancias por el compositor decimonónico Richard Wagner.

La obra arquitectónica se estudió desde diversos puntos de vista: histórico, teórico, arquitectónico, tecnológico y artístico, desmembrando descriptiva y analíticamente la propuesta de Obra de Arte Total llevada a la segunda mitad del siglo XX, y dispuesta a realizarse en el Pabellón. Esta propuesta integral se analiza detalladamente en base a sus significados, las transformaciones proyectuales y los protagonistas involucrados en cada uno de los ámbitos del edificio.

Específicamente este artículo corresponde a uno de los subcapítulos de la tercera parte del trabajo en el cual se estudió el desarrollo musical producido para acompañar la pieza de carácter escultórico, el “Volumen suspendido” de Jesús Soto, que ocupó internamente el segundo de los tres cubos constituyentes de la muestra venezolana en la ciudad de Montreal, Canadá.

El aporte de Soto constituyó una especie de pieza central esencial –material y filosófica– en torno a la cual un grupo de destacados artistas venezolanos produjo su colaboración, y entre los cuales figuró el músico y compositor venezolano Antonio Estévez, quien a finales de los años sesenta coincidió estar actualizando su propuesta musical en Francia, siguiendo los novedosos ejemplos que la música concreta estableció en Europa –una de las escuelas de lo que posteriormente fue conocido como “música electroacústica”.

Desde Francia, Estévez desarrolló su propuesta musical siguiendo estrechamente la propuesta de Soto, y asumiendo intensa e intuitivamente la composición de una pieza de música concreta, basado en los estudios de la Radio y Televisión Francesa, y confirmando la contribución de la música contemporánea a este proyecto de reunión artístico-disciplinar venezolana en Canadá.

Palabras Clave: Antonio Estévez, Música concreta, Carlos Raúl Villanueva, Pabellón de Venezuela, Expo 67

ANTONIO ESTEVEZ' CROMOVIBRAFONIA I: CONCRETE MUSIC FOR THE VENEZUELAN PAVILION AT THE EXPO 67

Abstract

This article comes from the VIII Master in History of Architecture and Urbanism Final Work, developed in the Faculty of Architecture and Urbanism of the Universidad Central de Venezuela, which is entitled as “The Venezuela Pavilion at the Expo 67: a Total Work of Art”, where the case of the 1967 Venezuelan Pavilion is treated, led by the architect Carlos Raul Villanueva, and seen as one of the contemporary realizations of the Theory of the Total Work of Art, formulated and executed on its first occasions by the nineteenth century composer, Richard Wagner.

The architectural work was studied from diverse points of view: historical, theoretical, architectonical, technological and artistic ones, separating descriptively and analytically the Total Work of Art proposal which was taken to the second half of the twentieth century, and disposed to be realized in the Pavilion. This integral project is particularly analyzed starting from the basis of its meanings, transformations and involved protagonists in each one of the building aspects.

Specifically, this text corresponds to one of the subchapters in the third part of the Thesis, where is treated the musical development that accompanied the piece of sculptoric character, the Jesus Soto “Suspended volume”, which internally occupied the second of the three cubes that constituted the Venezuelan exposition in the city of Montreal, Canada.

Soto's contribution conforms a kind of essential central piece –materially and philosophically speaking– upon which a group of important Venezuelan artists produced their artistic contribution, between whom the Venezuelan musician and composer Antonio Estevez was placed, who during the late sixties was updating his musical proposal in France, following the new examples that concrete music established in Europe –one of the schools of what later was known as “electroacoustic music”.

From France, Estevez developed his musical proposal following closely the Soto' sculptural composition and assuming intensely and intuitively the composition of a work of concrete music based on the French Radio and Television studies, confirming the contribution of contemporary music to this project of a Venezuelan artistic and disciplinary reunion in Canada.

Keywords: Antonio Estevez, Concrete music, Carlos Raul Villanueva, Venezuelan Pavillion, Expo 67

La idea de incorporar las músicas “adecuadas” al espacio de los cubos del Pabellón de Venezuela de 1967 –obra arquitectónica tardía de Carlos Raúl Villanueva– fue uno de los novedosos componentes dentro de la muestra audiovisual, añadidos por parte de la empresa Penthouse Studios, como también de la representación de la jungla venezolana presentada en 1966. Pero el planteamiento específico de incorporar sonidos a este cubo se produjo justo cuando la intervención del artista Jesús Rafael Soto se concretó.

En 1966, junto a las especificaciones sobre la escultura y la jungla dentro del *Cubo nro.2*, Villanueva apuntó sobre sus ideas respecto al sonido: “Una música suave insinuante, cantos de la Selva cortados en lapsos cortos con música moderna complementarían el conjunto”¹. De este modo, el carácter mixto de la muestra visual estaría igualmente reproducido por medio de la propia exhibición sonora que le acompañaba; selva y escultura, sonidos “salvajes” y “modernos”, contraposiciones análogas a la propia imagen de Venezuela que la muestra general deseaba comunicar: la yuxtaposición entre el ámbito natural y el artificial, el país del “exotismo” y la “tecnología”.

En la propuesta descrita en la carta del 09 de diciembre de 1966² –en la cual se agregó a la selva, una escultura de Soto– Villanueva hizo anotaciones con respecto a los sonidos que debían acompañar a la escultura. Pero estos sonidos, esta música que acompañaba la pieza escultural no era cualquiera, al menos no en el sentido tradicional.

En varias ocasiones se utilizó el término “música electrónica” para referirse a ese otro componente del *Cubo nro. 2*, un aspecto adicional que transformaría y especificaría el concepto de “moderno” inicialmente empleado por el arquitecto. Pero ¿a qué se hace referencia, concretamente, con el término “música electrónica”? ¿Qué implicaciones tendría este término en torno a la idea musical de Villanueva?

Luego de la Segunda Guerra Mundial, las investigaciones recientes en el campo de la música, de la mano con la tecnología acústica vanguardista, habrían conducido al surgimiento de lo que luego fue conocido como “música electroacústica”³.

Esta música se basó en el registro de sonidos asociados con la experiencia cotidiana contemporánea, los cuales son captados y producidos por medio de las máquinas grabadoras y sistemas electro-mecánicos, generadores o modificadores de señales acústicas, para luego ser

¹ Archivo Fundación Villanueva (AFV). “Pabellón de Venezuela. Montreal 67. Cubo dos”, Boceto, 15/12/1966, publicado en (De Sola & Villanueva, 2007)

² Archivo Atelier Soto (AAS). Carta de C.R. Villanueva a J. Soto, 09/12/1966.

³ “... desde finales de la Segunda Guerra Mundial es que surge este mundo tan atrayente que... se llamó música electrónica en Alemania y música concreta en Francia en sus comienzos, pero después llegaron a un acuerdo... y se empezó a llamar todo música electroacústica.” (Mambretti, 1972)

difundidos por medio de altoparlantes (bocinas, cornetas o *speakers*). Este tipo de música encuentra su inicio en el surgimiento de dos experiencias pioneras casi paralelas: la de la música concreta⁴ o *musique concrete*, proveniente de Francia, y la música electrónica⁵, o *elektronische musik*, proveniente de Alemania.

La asociación de estos experimentos sonoros recientes con la arquitectura encontró una de sus primeras realizaciones en el marco de las exposiciones universales, particularmente con el Pabellón Philips de Le Corbusier para 1958, donde se presentó un gran espectáculo *multimedia* en el que colaboró el compositor francés Edgar Varèse, precisamente, creando una composición perteneciente a la categoría de la música concreta⁶.

Desde el inicio de las conversaciones con Soto, el músico francés Pierre Boulez (1925-2016) había sido la persona sobre la cual se pensó originalmente que pudiese producir esta composición de carácter electrónico, corriente musical en la cual se habría inscrito recientemente⁷. No obstante, Carlos Raúl Villanueva creyó más conveniente que ésta fuese producida por un músico venezolano, para evitar así la crítica en Venezuela, por no escoger a uno del país. Inicialmente se pensó en Antonio Estévez como encargado de componer el elemento musical de acuerdo con Soto⁸.

⁴ La *música concreta* se inicia en 1948 y es promovida mediante la Radio y Televisión Francesa por *Pierre Schaeffer (1910-1995)* y *Pierre Henry (1927-)*, quienes produjeron una serie de experimentos que consistían en la grabación de diversos sonidos provenientes directamente de la realidad (ruidos, locomotoras, campanas, silbatos, cacerolas, piano, xilófono, voz hablada y cantada, entre otros), que luego eran modificados, alterando su timbre o ritmo por medio del trabajo de edición electrónica hecho en estudios. Schaeffer y Henry organizan un Estudio de Ensayos que luego constituirá el *Groupe de Recherche Musical de l'ORTF* (Grupo de Investigación Musical de la Radio y Televisión Francesa). En 1949, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis se integraron a este grupo. (Segnini, 1994)

⁵ La música electrónica se inicia en 1958 por medio de la fundación del Estudio de Música Electrónica de la *NordWest Deutschland Rundfunk* o NWDR (Radio Noroccidental Alemana) en Köln. Surge como resultado de las investigaciones desarrolladas por Werner Meyer-Eppel. K. Stockhausen y G. Ligetti, son dos compositores que se integraron a esta experiencia. Surgieron experiencias posteriores como las de Milán (Italia) en 1953 y Nueva York (EEUU) en 1959. *Ibidem*.

Tanto la música electrónica como la concreta utilizan medios electrónicos. La diferencia es la fuente del sonido. En la música concreta, son los sonidos reales, naturales o no, pero que se captan con un micrófono. En la música electrónica, por el contrario, son las ondas sinusoidales producidas por un oscilador.

⁶ “La reproducción del sonido es uno de los aspectos más interesantes de la electro-acústica (...) La estereofonía, por su parte, da la impresión de movimiento justo ahí donde las fuentes del sonido se mantienen en realidad inmóviles. (...) Se utilizan grabaciones efectuadas en el estudio, los ruidos de las máquinas, se transponen los acordes de un piano y los sonidos de una campana, se filtran las grabaciones de coros y de solistas, se recurre a las baterías de una orquesta, por medio de la percusión se obtuvo la asistencia para los generadores de impulsos, se registraron los sonidos sinusoidales puros de los osciladores, se mezcla y crean sin cesar sonidos realmente inauditos.” Traducción mía, original en francés. (Corbusier, 1958)

⁷ El contacto con Boulez probablemente se establecería por medio de Jesús Soto. Pierre Boulez había tenido un acercamiento a *Los Disidentes “... una agrupación de jóvenes artistas venezolanos creada en París, en febrero de 1950”*, que buscaban la renovación del arte venezolano que había estado definido por el *Círculo de Bellas Artes* y la *Escuela Paisajista de Caracas...* “*Los Disidentes no fue una agrupación que tuviese una propuesta definida*”. Más tarde se interesaron por la Abstracción geométrica, en: Archivo Galería de Arte Nacional (AGAN) (Barceló Cedeño, 1994)

⁸ Ricardo De Sola habría sido quien inicialmente propuso a Villanueva la participación de Estévez, y quien luego se encargó de ponerse en contacto con el músico. De Sola apunta: “A Antonio Estévez lo conocí desde la *Escuela de Música [y Declamación]*, porque yo estudiaba también *música [estudios de piano]... Antonio [era] un individuo de una gran capacidad técnica y sobre todo con una gran memoria musical*”. (De Sola R., 2010)

Adicionalmente, la totalidad de las cartas que se conservan sobre la composición de Estévez provienen a la correspondencia enviada por el músico venezolano a R. De Sola.

En cuanto a la música electrónica, sería más conveniente que sea obra de un músico venezolano. Hemos hablado aquí con Ricardo De Sola, que ha venido conmigo aquí a Montreal, [*diciéndome*] que Antonio Estévez podía ocuparse de la música de acuerdo a Boulez. Adjunto una carta de De Sola para Antonio Estévez, [*a quien*] debes conocer y que vive en París. (...) Te ruego ponte en habla con Antonio Estévez... que podría con [*la*] ayuda de Boulez, en la parte electrónica, componer el elemento musical de acuerdo contigo⁹.

Estévez se había destacado en Venezuela como director de orquesta y compositor, formándose bajo los parámetros de la música académica tradicional, y produciendo piezas para el ámbito orquestal, coral y de cámara. Para el año 1961 decidió viajar a Europa ante la necesidad de estudiar más a fondo la música contemporánea, instalándose primero en Londres y luego en París¹⁰.

A pesar de la considerable experiencia de Estévez tanto en el ámbito nacional como en el internacional –estudios y experiencia como compositor y director de orquesta en Venezuela, Bélgica, Bruselas, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, entre otros lugares, además de haber sido ganador de varios premios y distinciones nacionales e internacionales, entre los que se encontraban dos Premios Nacionales de Música (1950 y 1963– su experiencia aún no había implicado un amplio manejo en torno al campo de la electroacústica. Quizás es por esto que Villanueva no descartó la participación de Boulez, sugiriendo que Estévez se sustentara en la experiencia del músico francés sobre este ámbito novedoso en la música.

Para el 31 de enero de 1967, Antonio Estévez ya se había reunido con Jesús Soto para discutir lo referente a su participación en el pabellón¹¹. En una carta que envía el músico a Ricardo De Sola, comentó que ya había hecho apuntes para su composición, previendo una obra orquestal de una duración aproximada entre 15 y 20 minutos¹². La idea de hacer una pieza para orquesta puede sustentar la hipótesis de que Estévez aún no conocía la propuesta electro-acústica.

⁹ AAS. Cartas de C.R. Villanueva a J. Soto, Montreal, 21-22/01/1967.

¹⁰ “Se instala en Londres con el propósito de pasar un año escribiendo una obra sobre Francisco de Miranda. Permanecerá diez años en Europa, con esporádicos viajes a Venezuela... [Luego, en 1963] Se instala en París”. (López Chirico, 1987)

Dice Antonio Estévez: “... luego vino la crisis del sesenta y uno, en que esto se puso difícil; el clima de Caracas era especialmente inhóspito, y entonces decidí irme a lo que yo llamo ‘echarme la última re-enchuchada’, y me fui a Europa otra vez con la idea de pasarme uno o dos años allá, pero resulta que me quedé diez años, especialmente en París...” Archivo Biblioteca Nacional de Venezuela (ABNV). (Estévez, s/f)

¹¹ J. Soto ha comentado sobre su primer y no muy feliz encuentro con Estévez, antes de esta ocasión, debido a malentendidos. Fue precisamente en 1958, y en el marco de otra Exposición Universal en Bélgica, cuando estos dos artistas lograrían establecer una gran amistad. AFV. (De Sola R. , Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f)

¹² *Ibidem*. Carta de A. Estévez a R. De Sola. París, 23/01/1967.

En el mes siguiente, el compositor empezó su trabajo, reduciendo la orquesta a un conjunto pequeño para abaratar la ejecución de la pieza, que luego sería grabada y enviada a Montreal¹³. Posteriormente Estévez deslindó la orquesta propuesta del marco tradicional, planteándola como un conjunto de música moderna, compuesto por dieciséis (16) instrumentos, entre los que se encontraba el equipo de percusión necesario¹⁴.

Para marzo, Estévez provee más datos sobre la obra: “*Se llamará ‘Cromovibrafonía’ para 16 Instrumentos, sobre elementos seriales y aleatorios*”¹⁵. Sin embargo, durante un largo tiempo, el compositor venezolano no vuelve a comunicarse con De Sola, quien era el encargado de dar reportes sobre los avances del músico al equipo encargado del proyecto en Montreal.

En una carta que redacta De Sola desde Montreal, comunica a Soto sobre su preocupación por no haber recibido respuesta a los dos cables que para el momento enviara al compositor en París, pidiéndole que de algún modo se ponga en contacto con él para saber sobre el estado de su obra¹⁶.

Posteriormente, luego de casi cuatro meses, Antonio Estévez se reporta, escribiendo desde París a Ricardo De Sola para darle noticias sobre sus avances. Comentó que su composición estaba concluida y que Soto la llevaba con él a Montreal. También apuntó sobre importantes modificaciones realizadas a la composición. Esta no estaría ejecutada por una agrupación de música moderna con 16 instrumentos, ni basada en los principios de la música serial. Aquí es donde finalmente encontró su turno la música concreta.

Raúl Delgado Estévez¹⁷ cuenta: “... en el año sesenta y siete, Antonio todavía no había incursionado en la música electroacústica.”¹⁸. Esta es la razón por la cual la composición sobre la que trabajó inicialmente – aproximadamente hasta el mes de marzo de 1967– se basó en los parámetros de la música serial, propuesta para ser ejecutada con instrumentos tradicionales en la música de cámara, lejos de la música electroacústica; tal como describe Estévez a De Sola: “*Olvidé decirte que la Obra lleva el mismo Título “CROMOVIBRAFONÍA 1” pero el medio de expresión es diferente y los instrumentos no son los mismos que los anteriores.*”¹⁹

¹³ AFV. (De Sola R., Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f) Carta de A. Estévez a R. De Sola. París, 13/02/1967.

¹⁴ *Ibidem*, 24/02/1967.

¹⁵ *Ibidem*, 04 /03/1967.

¹⁶ Canadian Architectural Archives (CAA). Carta de R. de Sola a J. Soto. Montreal, Erickson Fonds, 13/04/1967.

¹⁷ Raúl Delgado Estévez es músico y compositor, y sobrino de Antonio Estévez. Estudió música electroacústica e investigación musical en el Servicio de Investigaciones de la Radio y Televisión Francesa, en París.

¹⁸ Específicamente, Estévez no habría incursionado en la música electroacústica durante los primeros meses del año 1967. (Delgado Estévez, 2011)

¹⁹ AFV. (De Sola R., Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f). Carta de A. Estévez a R. De Sola. París, 29/06/1967.

Estando en Francia, Estévez empezó a tener sus primeras aproximaciones hacia la música concreta; después de todo, su estancia en Europa había tenido como propósito original la puesta al día respecto a los últimos desarrollos musicales. Delgado Estévez comenta sobre el creciente interés de Antonio en este ámbito y ubica como momento importante la audición mediante Radio Francia, de una pieza de Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, 1955-1956²⁰). José Balza escribe con precisión sobre esto:

Recién llegado a París, escucha por radio una pieza musical cuyo comienzo no percibió. Seducido, atiende hasta el final. Lo desconcierta y lo enamora el extraño oleaje del sonido: algo sincopado pero al borde de la melodía, aunque aquel registro excede cuanto el oído pueda imaginar. ¿Son voces o instrumentos? Una caverna de eléctrica intransigencia circula en la obra. Hay algo dentro de ese instante que el azar ha abierto para Estévez, y él no puede desoír la señal. Llama a la estación de radio, y obtiene la identificación de la pieza: “*Gesang der Jünglinge*” de Karlheinz Stockhausen. Adquisición de discos con cuanta obra contemporánea pueda conseguirse; asistencia a los conciertos del fenómeno “concreto”, consumirán la energía de muchos meses. Pero el ascenso del nuevo entusiasmo por el nuevo universo sonoro, deriva lentamente hacia una objetiva estimación de sí mismo: “yo no estaba preparado –en sentido técnico o afectivo– para aquello. Aquello era un brote que me entusiasmaba, pero no me sentía capaz de abordarlo”.

Pasarán cuatro años de aproximación y compenetración con los nuevos medios sonoros antes que el maestro Estévez decida la concepción de una pieza electroacústica²¹.

Antonio Estévez tuvo la oportunidad de conocer los estudios de la Radio y Televisión Francesa o Centro de Investigaciones Musicales, donde logró comprender más detalladamente sobre el proceso y la tecnología implicada en esta nueva manera de acercarse a la música. Allí logra recorrer los espacios y ver las herramientas electroacústicas recientemente desarrolladas y utilizadas para producir las composiciones que había estado examinando.

²⁰ Esta es una obra inicial en la que Stockhausen empieza a plantear la idea de “*música en el espacio*”: “*En una obra electrónica como ‘Gesang der Jünglinge’, he usado cinco grupos de altavoces, pero ya que nadie tenía máquinas de cinco canales, hice luego una versión de cuatro canales. Creo que es en ‘Kontakte’ que lo he logrado mejor, el integrar el movimiento del sonido con el espacio*”. Original en inglés, traducción mía. (Cott, 1974)

“*El proceso total implicado en esta música fue parcialmente determinado por las disposiciones espaciales del sonido, por medio de la dirección del sonido y por el movimiento del sonido (alternando, aisladamente, fusionando, con movimiento de rotación, etc.) justo como ha sido propuesto en la música electrónica de ‘Gesang der Jünglinge’, para cinco grupos de altavoces, de 1956. La obra fue conscientemente compuesta como una totalidad (no habían ‘movimientos’ en el sentido tradicional) y es una síntesis de ‘música orquestal’, ‘música de cámara’ y ‘música solista’*”. Original en inglés, traducción mía. (Wörner, 1976)

²¹ (Balza, 1982)

Todo esto significó para el músico un gran descubrimiento ante un extenso territorio por explorar, aunque, inicialmente, al mismo tiempo implicó una cierta frustración, como sugiere Raúl Delgado Estévez:

...aquellos fabulosos sintetizadores y todos los salones, y Antonio maravillado, [*ese lugar al*] que él nunca había ido; ya siendo un Premio Nacional en Música, un músico connotado, era como volver a empezar, era como aprender de nuevo, y yo creo que esa fue su gran frustración, [*la de*] no haber podido dar ese paso y enfrentarse definitivamente; él nunca se desligó de la partitura, nunca se desligó de la escritura, nunca se desligó de su concepto musical que había aprendido tanto en Venezuela, como en Francia, en Estados Unidos y en Inglaterra...²²

Luego de esta etapa de aproximación y confrontación con respecto a estas nuevas exploraciones tecnológicas y sonoras, Estévez se decidiría a trabajar en este ámbito. Así mismo hizo sus primeras incursiones en la electroacústica bajo los parámetros de la escuela francesa, asociándose más a la música concreta, trabajando con banda magnética, grabando ruidos, y editándolos, en una pequeña casa localizada en Saint-Leu-la-Fôret, en las afueras de París. Sin embargo, su incursión en este campo la hizo al margen de tener una formación en ello, asumiendo la tarea como un continuo experimento, como una paciente investigación.

La producción de la composición se había hecho en base a un mínimo equipamiento en torno a los aparatos de la tecnología reciente, con los cuales logra producir un modesto grupo de efectos en su composición.

[*Allí*] él tenía como un pequeño espacio, un taller donde hacía sus experimentos. Me acuerdo que tenía una [*pequeña consola*] UR [*de aproximadamente*] seis u ocho canales... unos grabadores y unos micrófonos; y ahí él hacía sus primeros trabajos, me imagino inventando, grabando cosas, mezclando...

²² (Delgado Estévez, 2011)

Raúl Delgado Estévez también cuenta una anécdota en la que se evidencia el estrecho vínculo de Estévez con la propuesta de la *musique concrète*. Su propuesta electroacústica era llevada a cabo por medio de una continua y elocuente experimentación. "Por ejemplo, él a mi tío Rodolfo [le pidió ayuda en alguno de sus ensayos. Este luego se quejaba]: 'Dígame esa vaina, el Maestro ahora me mandó a que me parara a las tres de la mañana y que me fuera pal' patio [de] atrás de la casa con un grabador a grabarle grillos, a grabarle chicharras, y grabarle todos los sonidos de la naturaleza' (...) 'Todo lo que escuches en el llano: una vaca, unos sapos, unos grillos, unas chicharras, el ruido de la naturaleza'. Antonio estaba buscando fuentes sonoras diferentes a las fuentes tradicionales... Esas eran las fuentes sonoras que Antonio quería incluir [en alguno de sus trabajos]". *Ibidem*.

Realmente la obra fue producida con pocos recursos: tres grabadores, el piano arreglado²³, y dentro del apartamento del músico. Utilizando una cinta de bucle, la duración de la obra resultaba indeterminada, con combinaciones sonoras que no se repiten, como una subjetiva sensorialidad sin memoria. [*La pieza*] es juzgada por el autor como un primer paso (vacilante pero definido) en el mundo electroacústico²⁴.

... Antonio no tenía los recursos técnicos para hacer algo diferente a eso... Esto es lo primero que uno hace, es la yuxtaposición de texturas, de alturas, de intensidades²⁵.

Pero a pesar de las limitaciones de Estévez en la música concreta –asociadas a su inexperiencia y carencia de formación técnica en este campo– el compositor tenía muy claros sus propósitos, su significado, y estaba ampliamente consciente sobre el predominio del aparataje sonoro a la hora de producirse la audición de este tipo de composiciones. En la carta que escribe el 29 de junio de 1967, anota a De Sola una serie de indicaciones sobre el equipamiento para realizar la audición:

Te agradecería muchísimo que cuando vayan a oírla (en un buen aparato profesional con buenos altoparlantes) inviten a Héctor...

...me gustaría que la audición se hiciese bien hecha, ya que siendo una obra donde el sonido tiene tanta importancia, la fidelidad de la reproducción es imprescindible²⁶.

La pieza se componía de un grupo de sonidos (notas musicales) que se originaron a partir de una serie de impulsos o “golpes” –similares a los producidos por medio de la percusión de las cuerdas de un piano²⁷– y que se mantenían prolongados a distintas duraciones a lo largo de la obra. De esta manera, la propia vibración de ellas posibilitaba su yuxtaposición y contraste con respecto al resto de notas musicales que progresivamente aparecían.

En general, la composición musical parecía hacer referencia a un sonido “envolvente”, y se tiene la idea de presenciar la construcción de una atmósfera sonora que circunda a la escultura y ocupa el

²³ “Un piano preparado es un piano cuyo sonido se ha alterado colocando objetos (preparaciones) sobre o entre sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores. La idea de alterar el timbre de un instrumento a través del uso de los objetos externos se ha aplicado a más instrumentos que el piano...” (s/a, 2017)

²⁴ (Balza, 1982)

²⁵ (Delgado Estévez, 2011)

²⁶ AFV. (De Sola R., Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f). Carta de A. Estévez a R. De Sola. París, 29 de junio, 1967.

²⁷ R. De Sola anota en sus escritos que Estévez habría escogido el vibráfono como instrumento del que se obtendrían los sonidos, usando amplios intervalos melódicos y armónicos para producir nuevos efectos sonoros. AFV. (De Sola R., Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f)

espacio por medio de la vibración²⁸. Quizás sea este fenómeno vibrátil el que provea la explicación sobre la íntima relación entre la composición musical y el *Volumen suspendido* de Jesús Soto.

La relación estuvo propuesta desde un principio, ya que la música se proponía como un complemento al protagonismo de la escultura central en el espacio del cubo, una afirmación que corrobora el interés de Villanueva para que desde un comienzo, Soto se reuniese con Estévez.

En una carta a Ricardo De Sola, el músico ya había aclarado el concepto de su composición: “...la intención es dar una idea musical de la estructura de Soto, a base de sonoridades que vibren, etc.”²⁹. La música compuesta se propuso como traducción o re-presentación sonora de la propia escultura; y mientras Soto tenía entre sus propósitos poner de manifiesto la energía mediante el efecto vibratorio en su escultura, la música de Estévez se haría eco de este principio.

La intensa obsesión de Estévez por encontrar un sonido fidedigno para representar la escultura de Soto, le llevó al extremo de proponerse curiosos experimentos, que también implicaron la molestia del escultor.

Comenta Delgado Estévez:

Conocí... los encontronazos que [tuvo] mi tío Antonio con Soto, porque Antonio llegó a desmembrar una [de las obras escultóricas] de Soto, [a desarmar] una escultura y a meterle cornetas adentro, porque él decía que la música debía salir de la escultura, de la obra, eso tenía que ser la perfecta integración, en [medio de] su locura, de su vuelo...³⁰

Así entonces, interesado en la experiencia de la música concreta, intentó encontrar el sonido que la misma escultura producía, un proceso equivalente a la búsqueda por obtener la grabación del sonido del tren (como eventualmente hizo Pierre Schaeffer para algunas de sus piezas) o de los grillos y las vacas del llano venezolano (como lo hizo su hermano Rodolfo en el patio posterior de la casa). A finales del mes de julio, Estévez escribe a De Sola:

²⁸ El término de sonido “envolvente” ha sido empleado por el compositor en el marco de una obra de características muy similares, compuesta posteriormente para el Museo de Arte Moderno “Jesús Soto” (1970-1972), bajo el proyecto de Carlos Raúl Villanueva. Estévez dice: “... se forma una especie de cosa envolvente, de música envolvente, que creo que es el trabajo en este campo de la música electroacústica.” ABNV, (Ceballos, s/a)

²⁹ AFV. (De Sola R. , Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f). Carta de A. Estévez a R. De Sola. Paris, 04/03/1967.

El propio nombre de la pieza – *Cromovibrafonía* – es un término compuesto y propuesto por Antonio Estévez. “Cromo” se relaciona tanto al término musical (cromatismo) como con el ámbito plástico (el color); “vibra” se asocia con la vibración, y “fonía” con el sonido. Cromatismo: “Esta palabra deriva del griego *chromos*, color; se aplicaba a una de las tres clasificaciones de las escalas griegas. Para los griegos, las modificaciones cromáticas estaban consideradas como efectos puramente expresivos, que alteraban la coloración del modo. Actualmente el cromatismo es el empleo de semitonos en las notas de una escala diatónica... Si en una escala diatónica se introducen todos los intermediarios cromáticos, se obtiene la escala llamada cromática, fuera de toda tonalidad (contiene los doce semitonos de una octava).” (Boulez, 1966)

³⁰ (Delgado Estévez, 2011)

No puedes imaginarte pues, o quizás sí, la inmensa alegría que sentí al saber que la obra sería aprobada e iría a cumplir su destino. (...)

No me queda más que darte mis más profundas gracias, igual a todos los que han hecho posible esta realización y enviarles un fuerte abrazo.³¹

De esta forma el músico agradecía a Ricardo De Sola hacer posible su participación en lo que constituyó uno de los primeros y más importantes proyectos dirigidos por Carlos Raúl Villanueva sobre la reunión artístico-disciplinar, una nueva Obra de Arte Total, en el marco de la Venezuela contemporánea.

³¹ AFV. (De Sola R., Villanueva. 3 Cubos en Montreal., s/f). Carta de A. Estévez a R. De Sola, 26 julio de 1967.

Referencias

- Balza, J. (1982). *Antonio Estévez. Iconografía. Biografía e interpretación de la obra*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Barceló Cedeño, C. (1994). *Los Disidentes*.
- Boulez, P. (1966). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte-Ávila Editores.
- Ceballos, L. E. (Dirección). (s/a). *El Lenguaje de la Música*. Programa nro. 11 dedicado a la vida y obra del Maestro Antonio Estévez. Caracas: Radio Nacional de Venezuela.
- Corbusier, L. (1958). *Le poème électronique. Le Corbusier*. París: Les Éditions de Minuit.
- Cott, J. (1974). *Stockhausen. Conversation with the composer*. Londres: Picador.
- De Sola, R. (10 de Noviembre de 2010). (M. Chávez Herrera, Entrevistador)
- De Sola, R. (s/f). *Villanueva. 3 Cubos en Montreal*. Base documental (mimeo).
- De Sola, R., & Villanueva, P. (2007). *Crónica. Tres cubos en Montreal*. Caracas: Armitano.
- Delgado Estévez, R. (16 de Septiembre de 2011). (M. Chávez Herrera, Entrevistador)
- Estévez, A. (s/f). (s/a, Entrevistador)
- López Chirico, H. (1987). *La "Cantata Criolla" de Antonio Estévez*. Caracas: CONAC.
- Mambretti, M. (1972). Entrevista a Antonio Estévez, en R. Segnini, *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela* (pág. 184). Caracas: Trabajo Especial de Grado. Universidad Central de Venezuela.
- s/a. (15 de Marzo de 2017). *Piano preparado*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Piano_preparado
- Segnini, R. (1994). *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Caracas: Trabajo Especial de Grado. Universidad Central de Venezuela.
- Wörner, K. H. (1976). *Stockhausen. Life and Work*. Los Ángeles: University of California Press.