UNIVERSIDAD NACIONAL

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES
EN AMÉRICA CENTRAL

SONATAS PARA PIANO DE CONSTRUCCIÓN SERIALISTA EN CENTROAMÉRICA (1980-1997)

ANEXOS

SUSTENTANTE

JORGE EDUARDO CARMONA RUIZ

HEREDIA

8 DE DIDIEMBRE DEL 2010

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en Letras Y Artes en América Central con énfasis en Cultura Musical para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA

BIBLIOTECA
FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Signatura	Código de barras
Devuelva este libro en la última fecha indicada	

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL HEREDIA COSTA RICA
BIBLIOTECA

BIBLIOTECA ESPECIALIZADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL
DEVOLVER EL:
* 19 SET 2013 *
RECIBIDO

0571-12P.UNA

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES EN AMÉRICA CENTRAL

SONATAS PARA PIANO DE CONSTRUCCIÓN SERIALISTA EN CENTROAMÉRICA (1980-1997)

ANEXOS

SUSTENTANTE

JORGE EDUARDO CARMONA RUIZ

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA : COSTA RICA : MCMI XXIII :
BIBLIOTECA

HEREDIA
8 de diciembre de 2010

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Musical para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Musical.

CONTENIDOS

SONATAS PARA PIANO DE CONSTRUCCIÓN SERIALISTA EN CENTROAMÉRICA (1980-1997) 2

CONTENIDOS 3

ANEXO 1: Partituras 4
Sonata Op. 29 de Mario Alfagüell 5
Sonata No. 4 de Rodrigo Asturias 14
El silencio que hay en todas las soledades de Alejandro Cardona 30
Sonata para piano en un movimiento de Roque Cordero 58
Rondó de David de Gandarias 81
Sonata Abstracción de Igor de Gandarias 87
ANEXO 2: Entrevistas 93
Presentación de los diferentes actores entrevistados. 94
Entrevista al compositor Mario Alfagüell 97
Rodrigo Asturias 125
Entrevista a Alejandro Cardona 149
Respuestas de Roque Cordero 179
Entrevista a David de Gandarias 180
Entrevista a Igor de Gandarias 198
Entrevista a Eythán Familier 220
Entrevista a Alma Rosa Gaytán 223
Entrevista a Gerardo Meza 228
Entrevista a Juan de Dios Montenegro 233
Entrevista a María Inés Rodríguez 240
Entrevista a Alexandr Sklioutovsky 243
Entrevista a Eduardo Solano 264
Entrevista a Julia Solares 268
Entrevista a Paulo Alvarado 271
Entrevista a Andrés Sáenz 291
Entrevista a Alberto Carballo 298
Entrevista a Jorge Duarte 300
Entrevista a Nelly Mijangos 307
Entrevista a Ángel Ramírez 310
Entrevista a María Clara Vargas 317
ANEXO 3: Las críticas 326
Críticas de Costa Rica 327
Críticas de Guatemala 360
ANEXO 4: Listas de compositores y de sonatas para piano en Centroamérica 375

ANEXO 1

PARTITURAS

PARA CARLOS J. ALFARO OBIO EN SUS BODAS DE ORO SACERDOTALES

SONATA Op. 29

Mario Alfaro Bell

DICIEMBRE 1987

Sobre la canción DIOS CUIDARA DE TI
tradicional de la provincia de Limón

I COMPARSA muy ritmico

PP INMUTABLE

8va

- - - siempre - - - →

sfPP

5

sfPP sfPP

siempre 8va

sffPP 3

sfPP

sffPP

siempre 8va

10

sffPP

siempre 8va

sfPP

cresc - - - - - - - - - cen - -

LOCO

15

sfz sffz

- - - - - - - - do - - - - - - - - sino - - - - - - - - -

20

sfz

sfffz

8a

sfz

desde aquí
VOLUMEN
LIBRE

sfffz

25

sfffz

f

f INMVTABLE

PP POSIBLE

30

molto

con Ped. SOST.

ff

8a

PP

- con - - -

PP
POSIBLE
con Ped.

f

31

ffP MUY VARIABLE (con uso y destuso ALTERNO, IRREGULAR de Ped y SORDINA)

etc.

etc.

(LAS ABEJAS QUE VAN DEJANDO DE PARTICIPAR EN EL CONTAMORE)

32

molto

sin
PP INMUTABLE

PP VARIABLE
(como el rebé, el zumbido continúa, de menos, relativamente con fa# y la')

Ritardando - - - molto - - - - -

35

sempre PP INMUT.

sempre PP VARIABLE.

a tempo

f VARIABLE

gliss.

40

P INMUT.

45

ff

sempre ff

dim

sino

50

avance cada vez con

3 3

gliss. gliss.

al PP POSIBLE

sempre 8a

mayor lentitud

gliss.

sempre PP POSIBLE

gliss. gliss. gliss.

sempre 8a

15a a tempo

ff dim sino

3 3

sempre 8a PP cresc sino

(15a) 5 5

3 3

al m f

sempre 8a

(15ª) (6/8)

60

PP

m

desde aquí

VOL UMEN

LI BRE

sempre 8va

ff

m

(♩=♩)

(15ª) (4/8) (5/8) loco

8va

sempre 8va

(♩=♩)

loco

(♩=♩)

65

8va

(8ª)

f

PP

ff

(4/8) loco (5/8)

70

m

f

sul P dim - - - - min - - - - - nuen -

loco

(4/4) (5/4) 15ª

do - - - - - sino - - - al PP cresc - - - -

8ª

3 3

(15ª) 75

sino - - - - - - al ff INMVT.

desde aquí hasta el final

(15ª) 3 3

(15ª) 80 81

sempre ff INMVT.

(15ª) 3 3 3

82 83

sempre ff INMVT.

ATTACCA
el CORAL

CORAL

casi lo más lento posible

m INMUTABLE

desde aquí
VOL. LIBRE

m VARIABLE
P

sul. P INMUT.
VOL. LIBRE
m INMUT.
f

PP ff m f P
desde aquí VOL. LIBRE
desde aquí LO MAS PP POSIBLE
8a

f molto
sul m molto
sul P

rit.
PP

LO MAS ff POSIBLE

PP

ff

(8va)

mf

desde aquí VOL. LIBRE

f dim - - -

RODRIGO ASTURIAS

PIANO SONATA NO. 4
(from "Livre pour Piano")

dedicated to Madame Simone Plo-Caussade

duration: 17 minutes

C. F. PETERS CORPORATION
NEW YORK LONDON FRANKFURT

PIANO SONATA NO. 4

Rodrigo Asturias
(1967)

I

Tempo I B

Copyright © 1993 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Tempo I A

Tempo I B

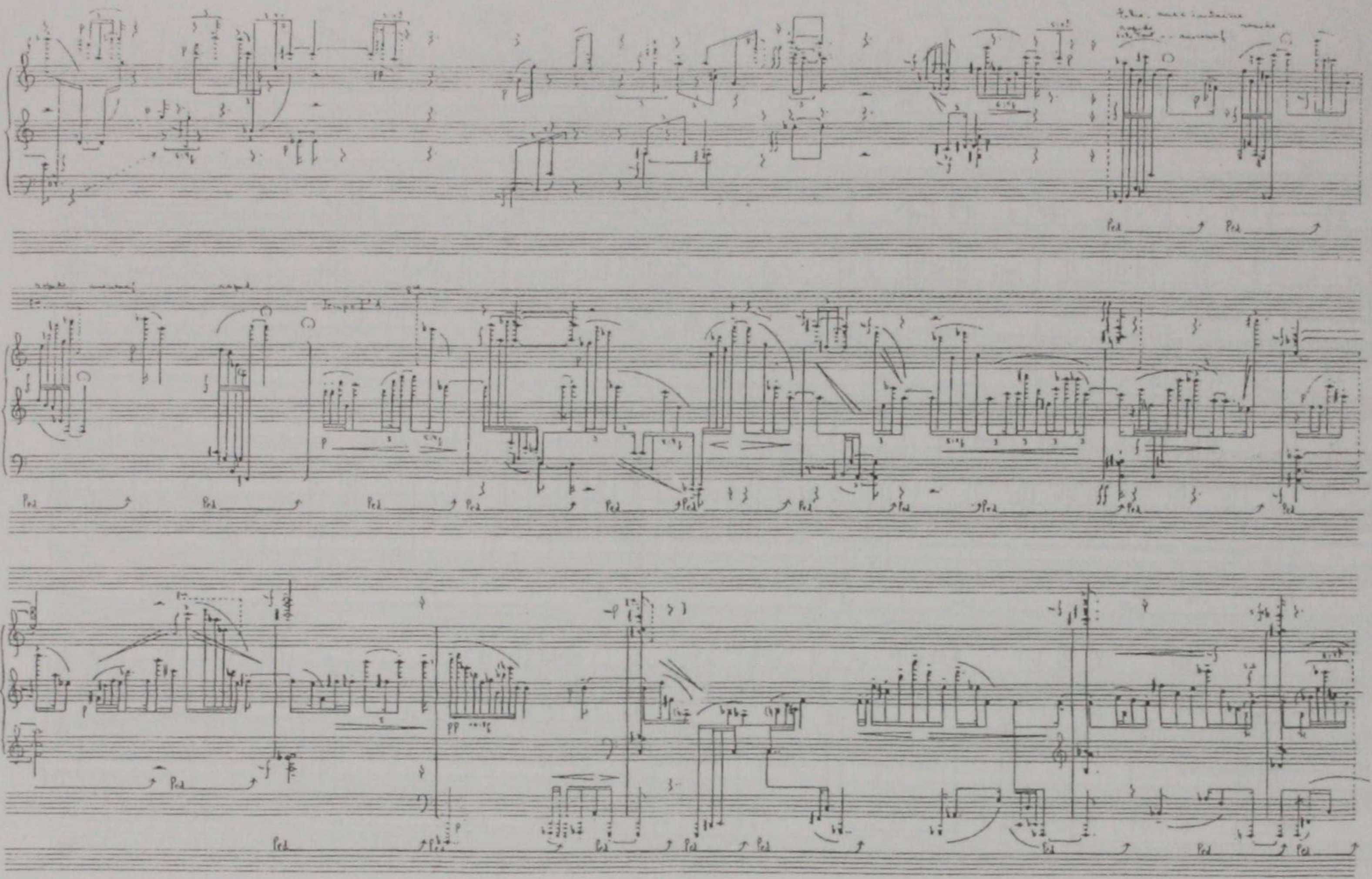
Tempo I A

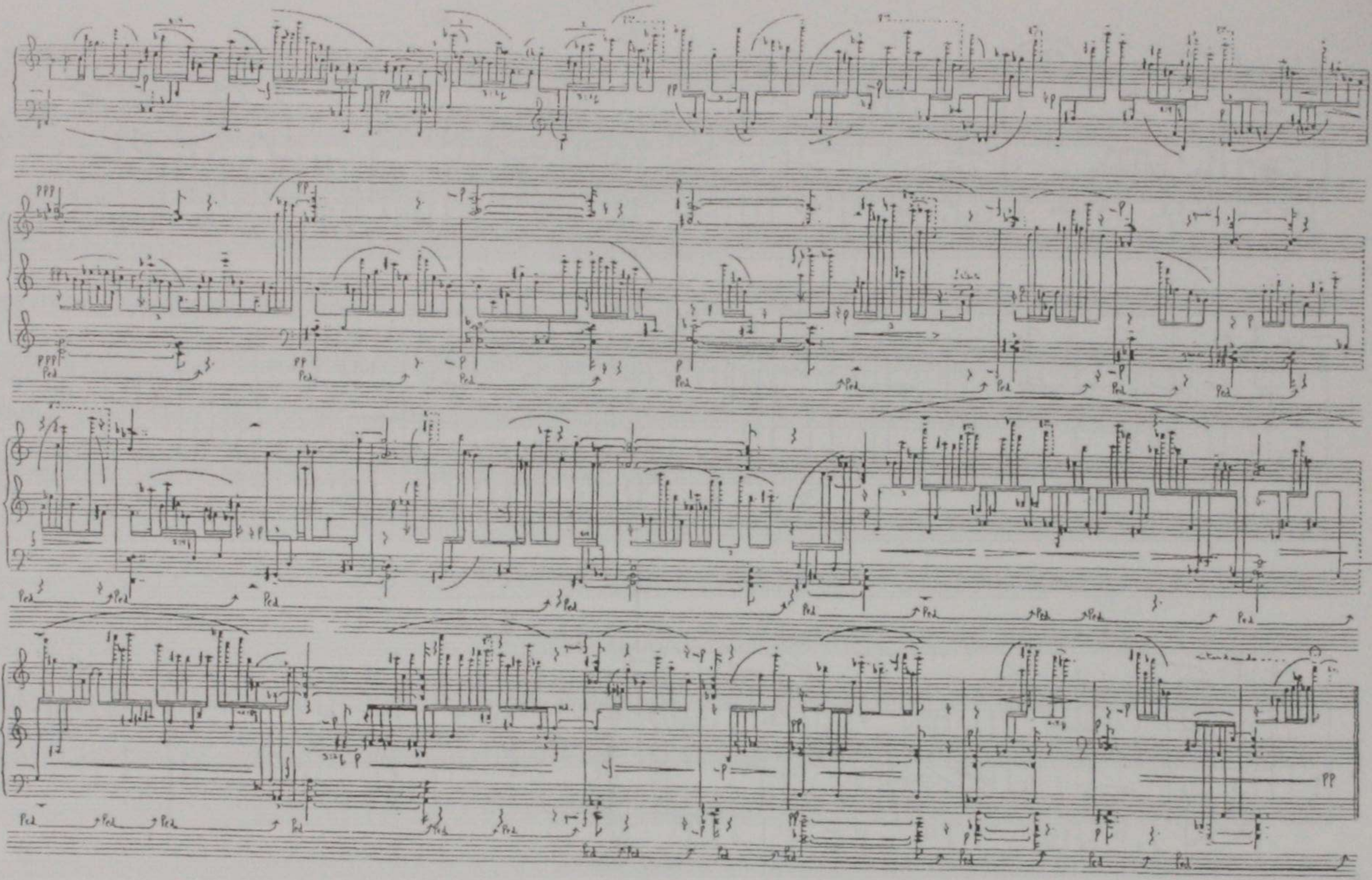
Tempo I B

Tempo I A

Tempo I B

Tempo I A
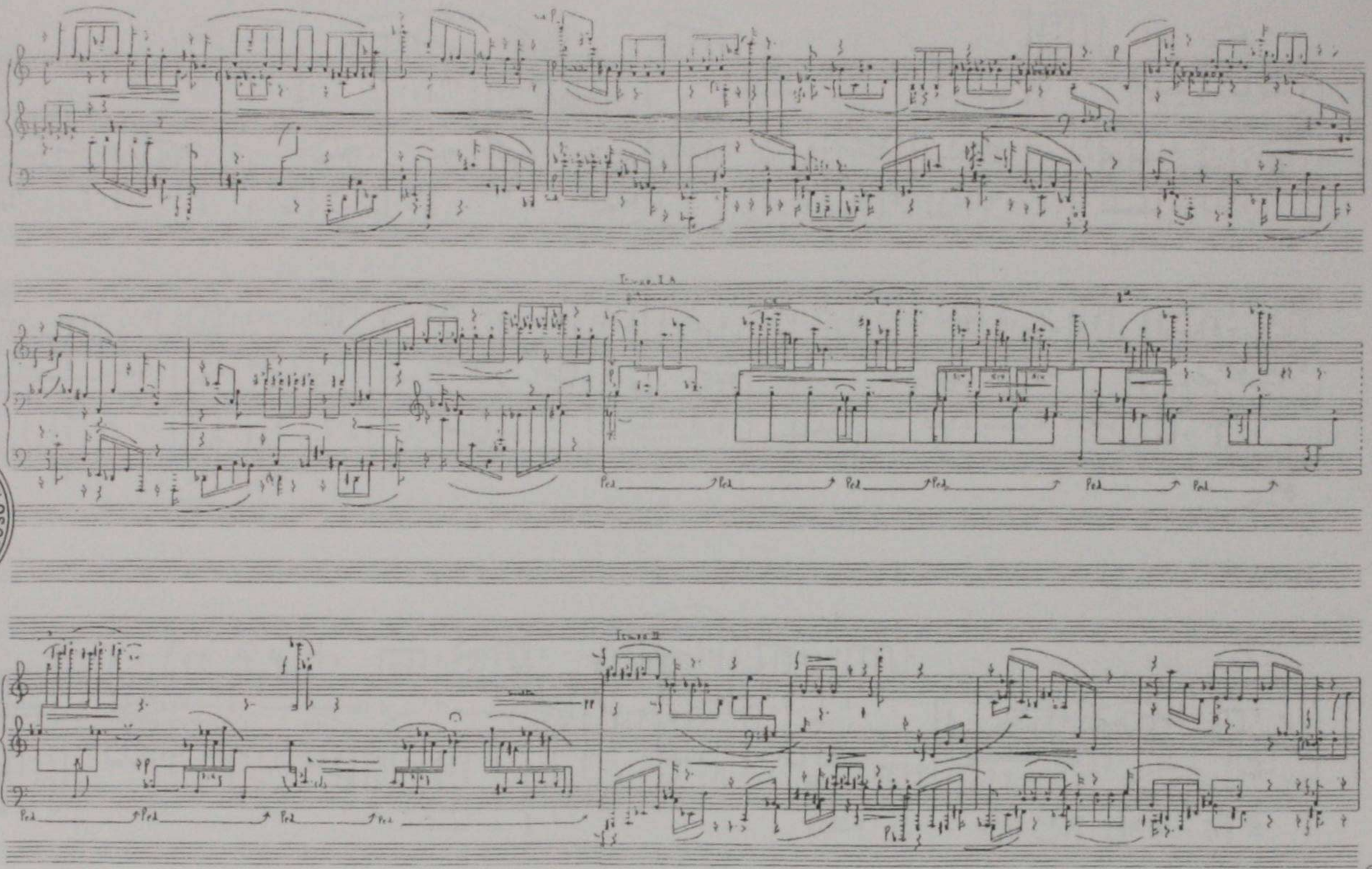




II

Tempo II

Tempo III

Tempo
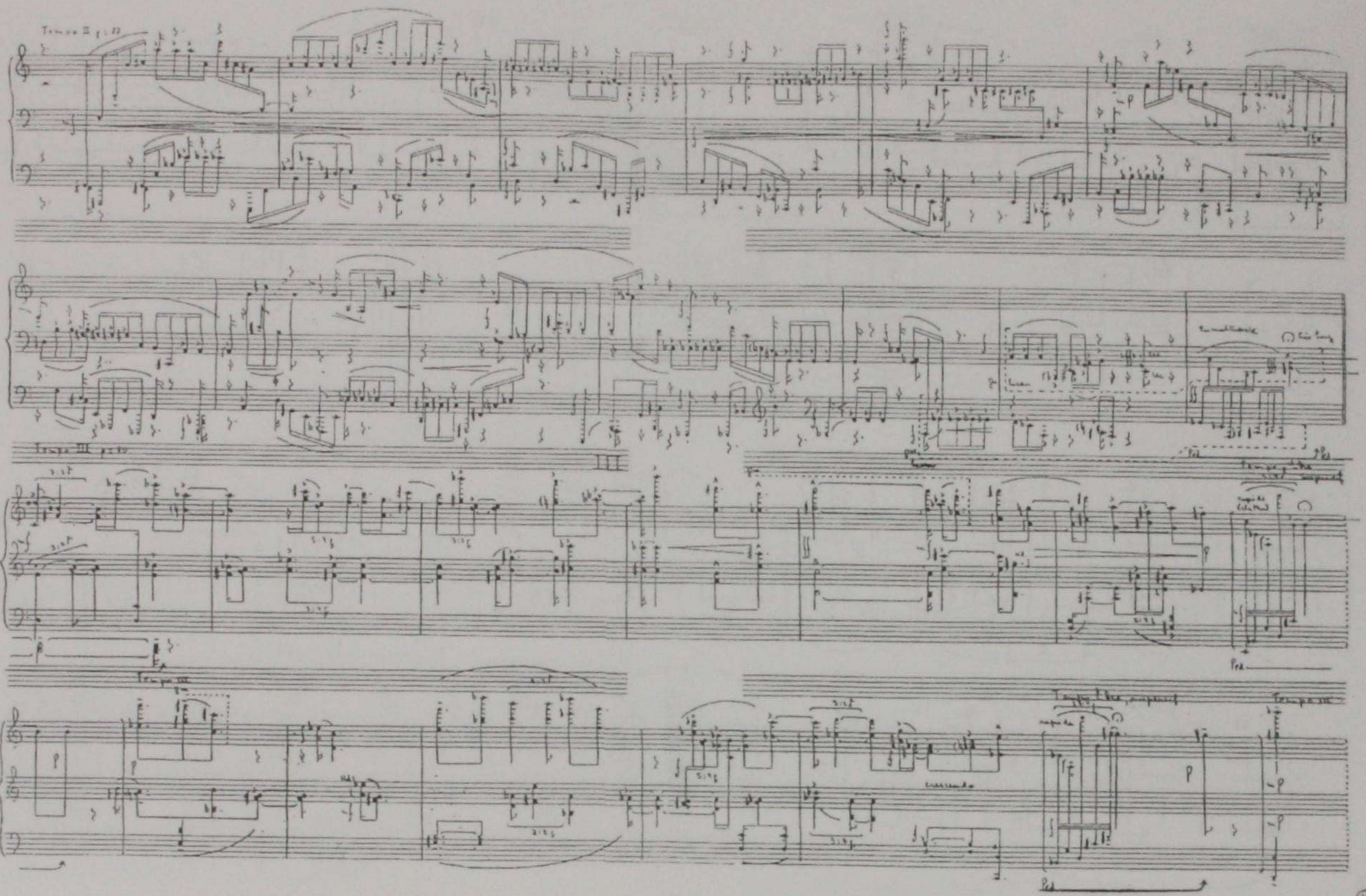
©



FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

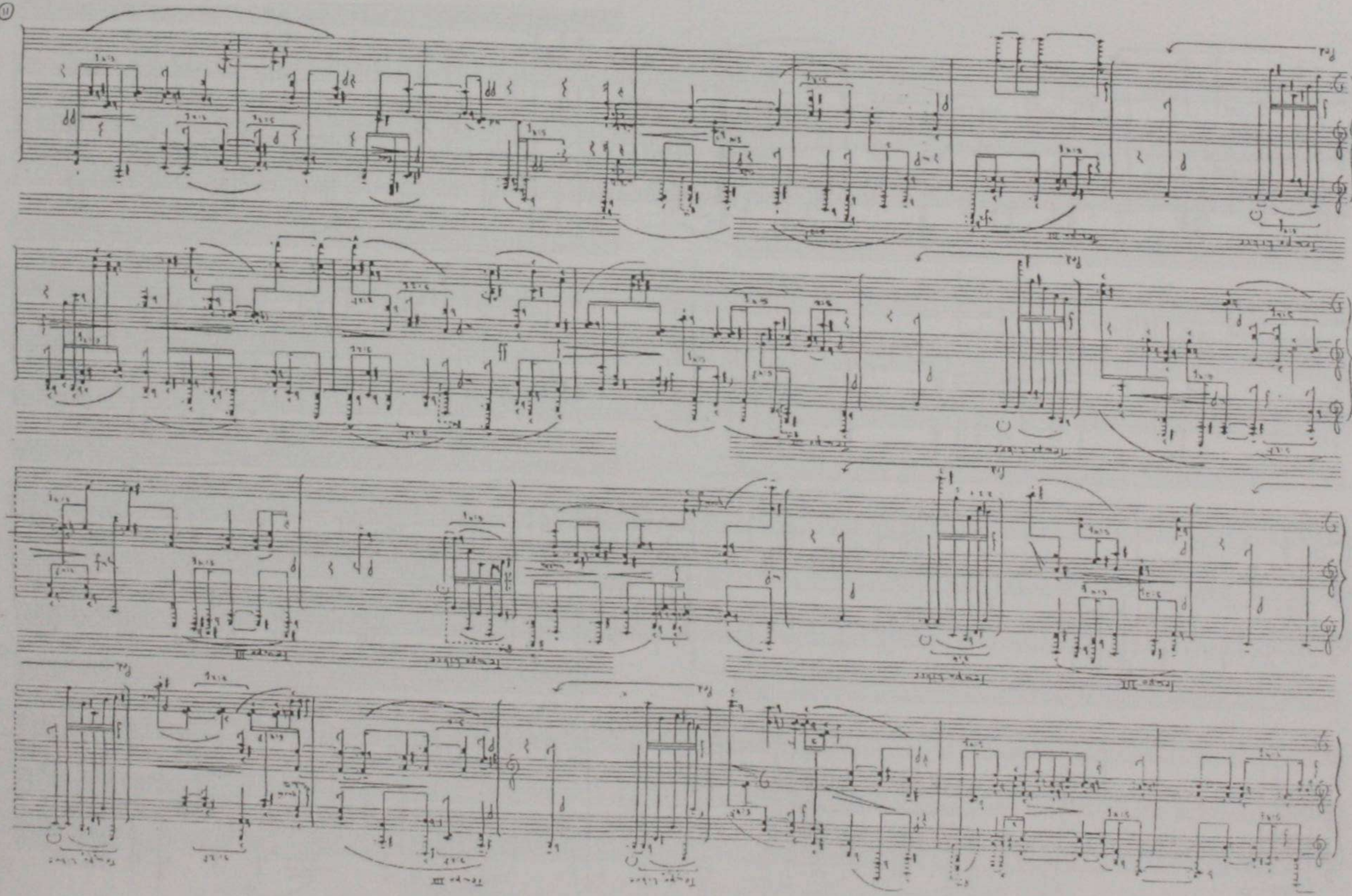
Tempo I A

Tempo II

Tempo I



(11)



Tempo libre

Tempo III

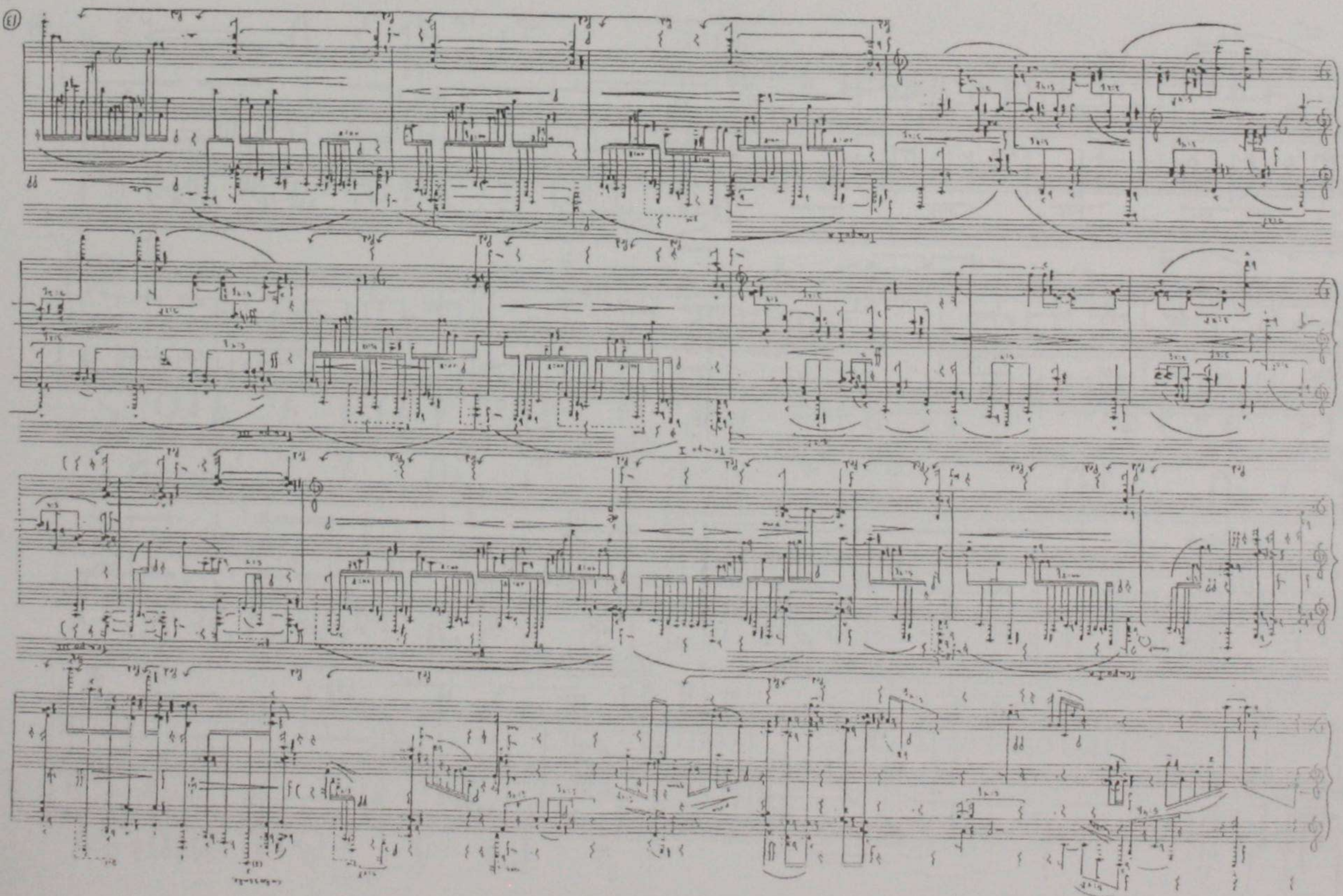
Tempo libre

Tempo III

Tempo libre

Tempo III

Tempo libre

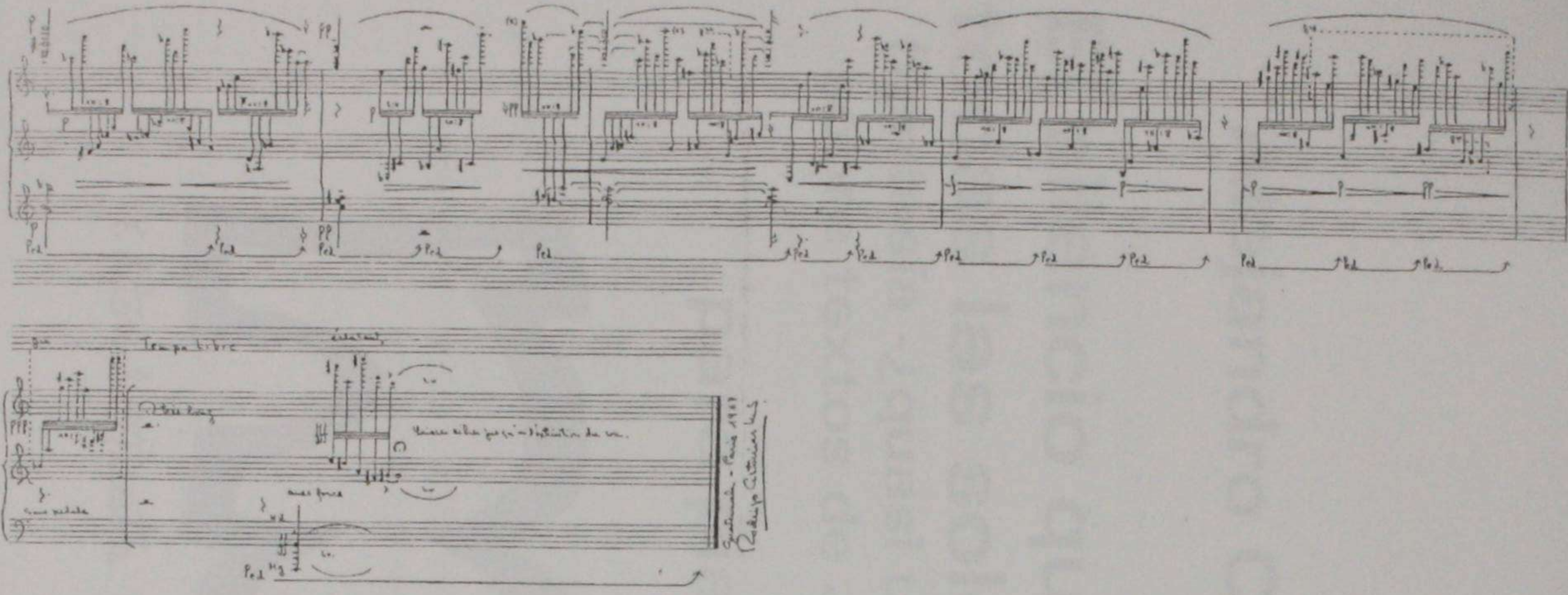


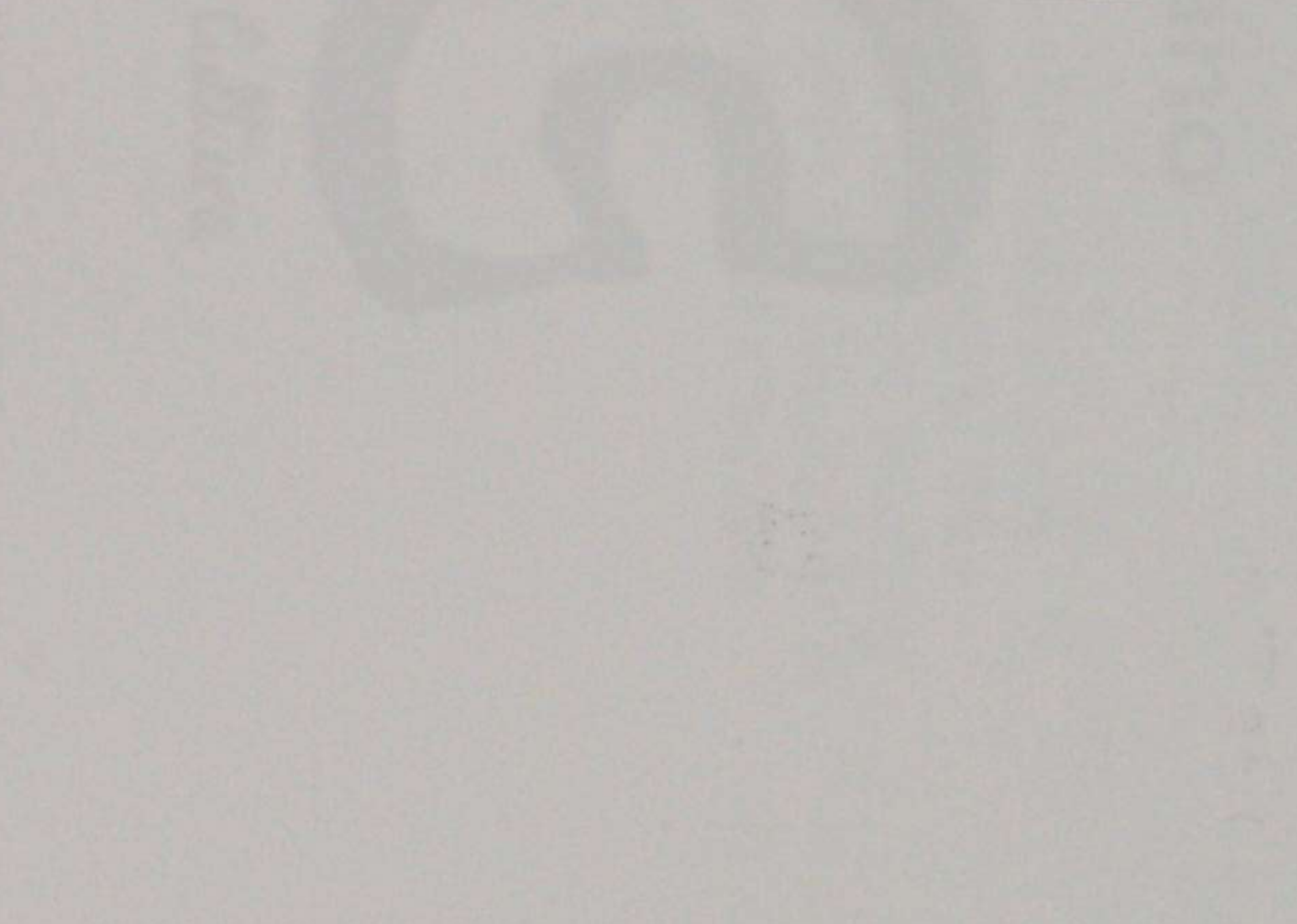
Tempo III

Tempo I A

Tempo III

Tempo I A



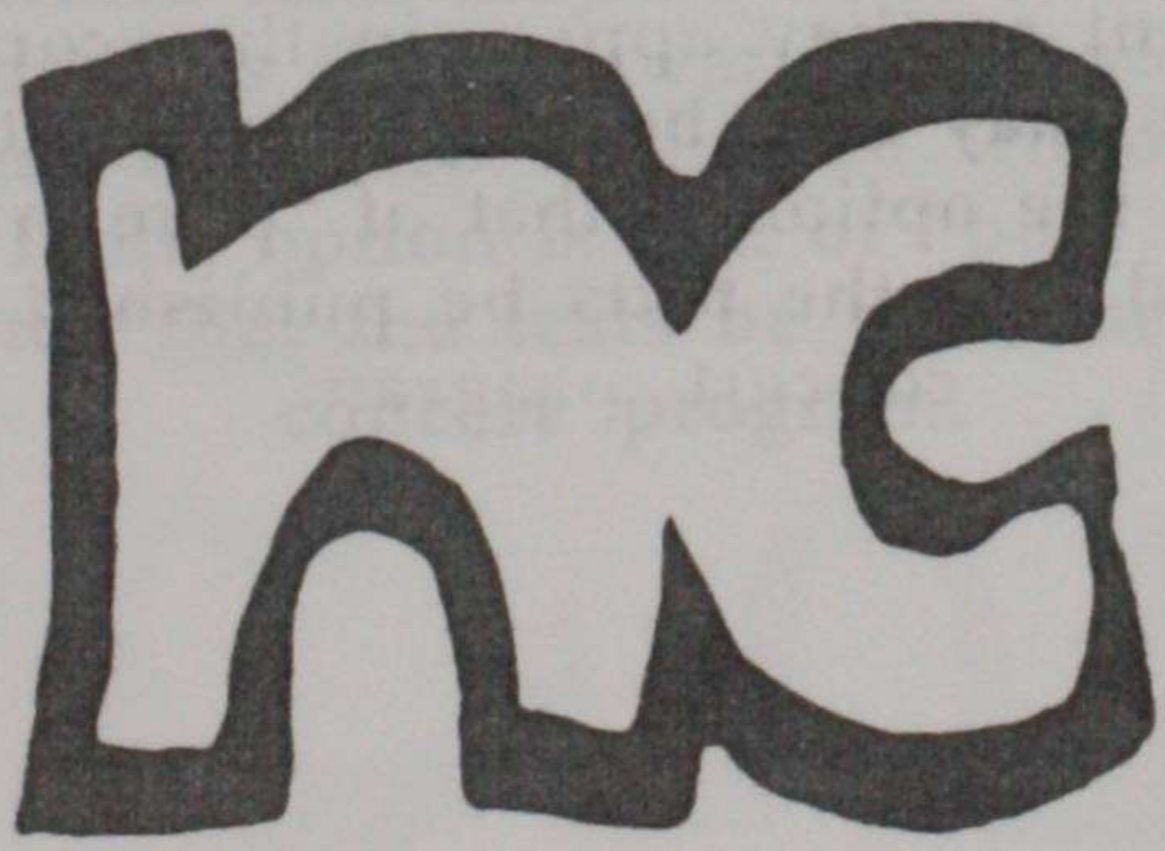

Tempo libre
Rodrigo Gutiérrez Luis

Alejandro Cardona

El silencio que hay en todas las soledades

(fantasía -¿quasi una sonata?- sobre textos de Juan Rulfo)

para piano



Editorial Nuestra Cultura

NOTA PARA EL PIANISTA/
NOTE FOR THE PIANIST

Se recomienda leer los textos de Rulfo antes de la ejecución de los movimientos, como aparecen en la partitura. También se pueden tocar éstos sin la lectura de los textos. En caso de optar por la "música pura", se sugiere publicar los textos en el programa de mano.

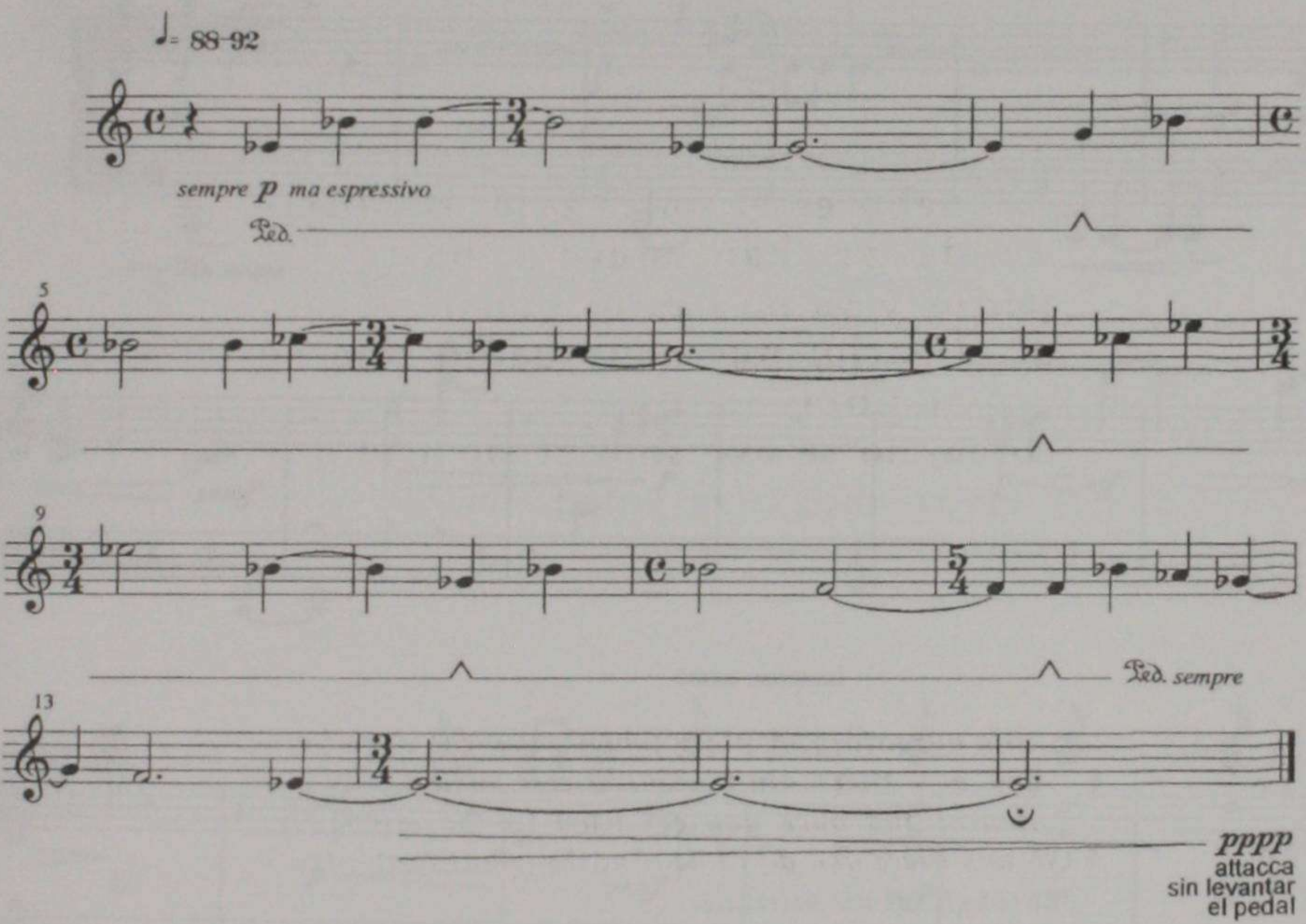
The Rulfo texts may be read before each movement as they appear in the score. The movements may also be played without reading the texts. If the option is that of "pure music" it is suggested that the texts be published in the concert program.

...aquello es el purgatorio. Un lugar donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades.

(Rulfo, Luvina)

...it's purgatory. A place where even the dogs have died and there ain't nobody left to bark at the silence; and once you get used to the wind that howls there you don't hear nothing but that silence throughout all solitude.

(Traducción W. Douglas Gallagher)



copyright © por Alejandro Cardona

♩= 80 como un recuerdo lejano

pp mp mf

Ped. sempre

poco f p mf
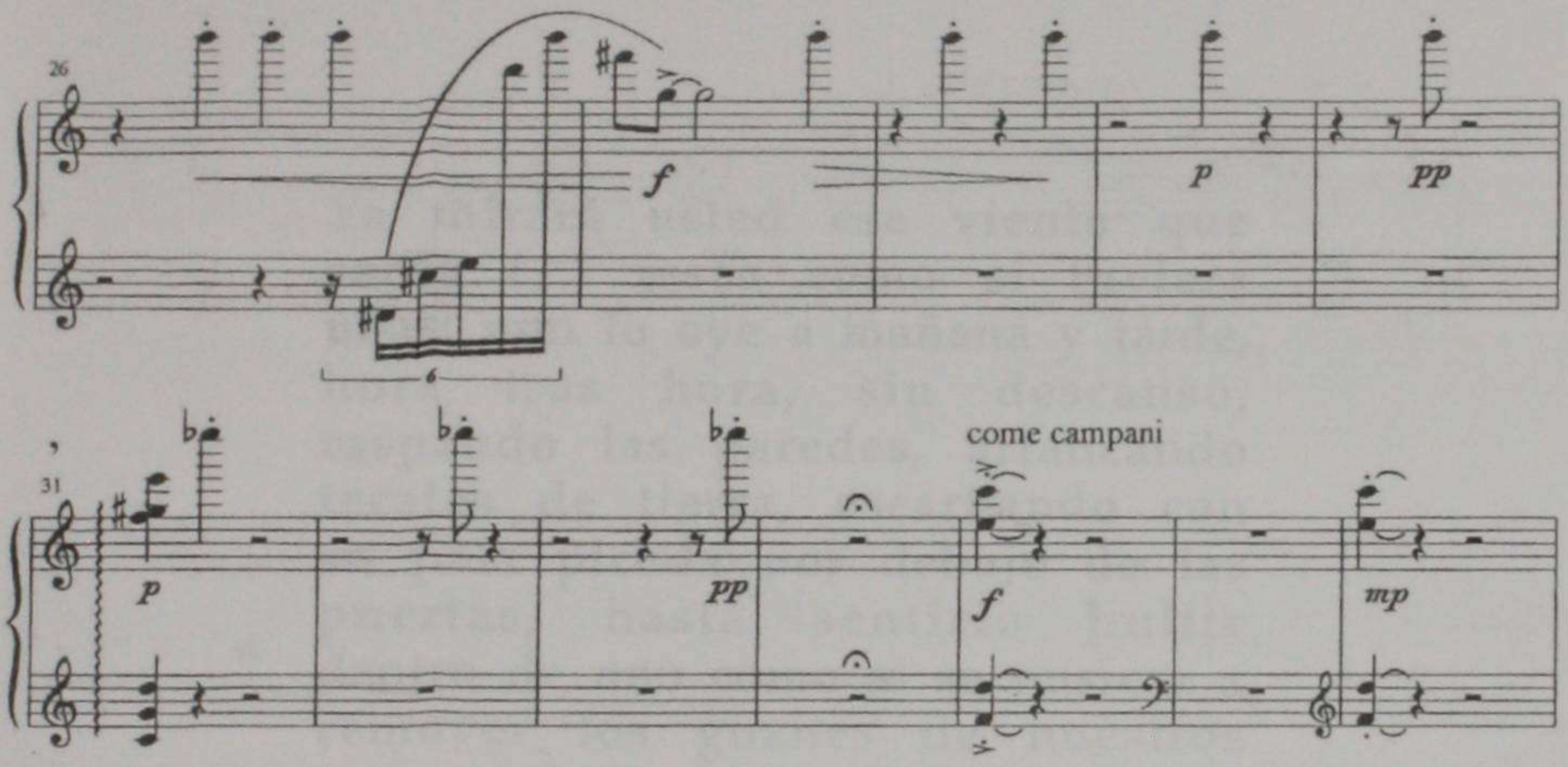
come campani

p poco f mf p p

mf

pp p f mf p

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA · COSTA RICA ·
MCMLXXIII
BIBLIOTECA


26
f
P
PP
6
31
come campani
P
PP
f
mp
38
P
P
a niente

Ya mirará usted ese viento que sopla (...) rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecates de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos.

(Rulfo, Luvina)

You'll see it soon enough...that wind with its fingernails: you'll hear it morning and night, hour after hour, relentlessly scratching the walls, ripping up clumps of earth and tunneling under the door with its whetted spade like it might unhinge your very bones.

(Traducción W. Douglas Gallagher)

Dramático ♩= 144

f *mf* poco *f*

7

f sub. poco *f* *mf* *f* sub.

13

poco *f* *mf*

meno ♩= 108

19

p

Ped

26

rit. ------ tempo primo ♩= 144

p

f sub.

31

sfff *mf*

mp

rit. ---------- *molto lunga*

♩= 100 legato, espressivo
ma sempre a tempo

37

p

p

Ped

44

pp

p

51

mp

p

mp

p

58

pp

♩= 60 poco a poco accel. ♩= 88

65

mp

f

p

♩= 60 poco a poco accel. ♩= 100

71
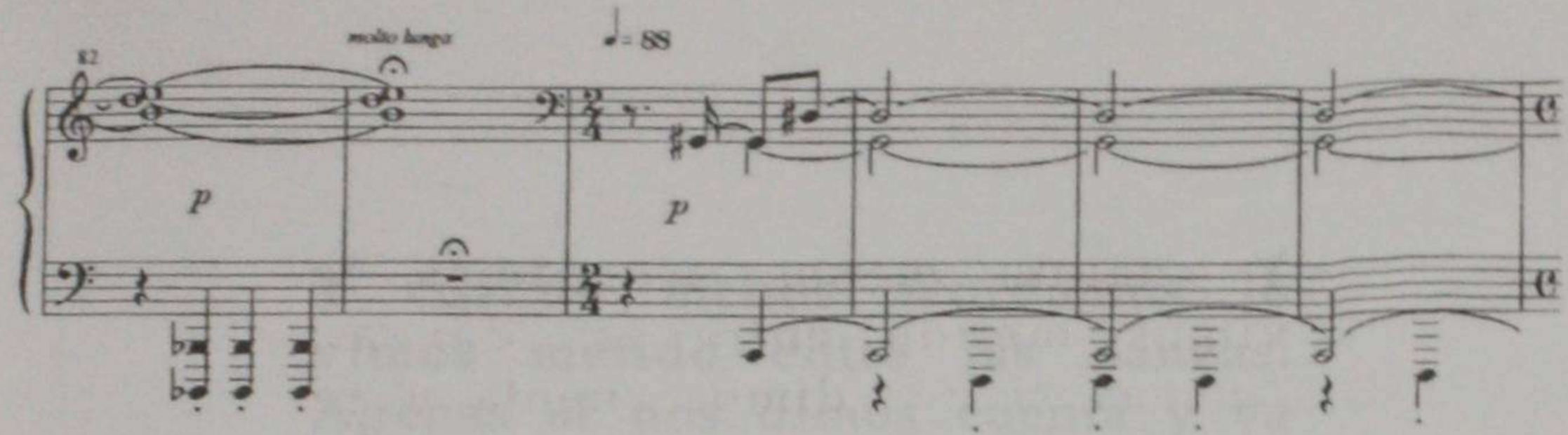
mp
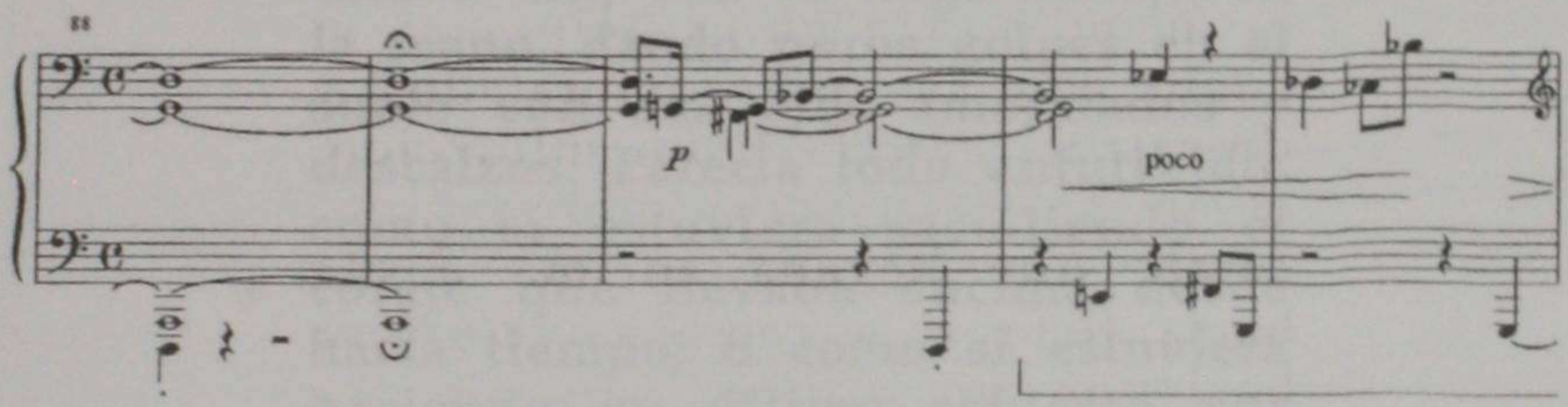
76
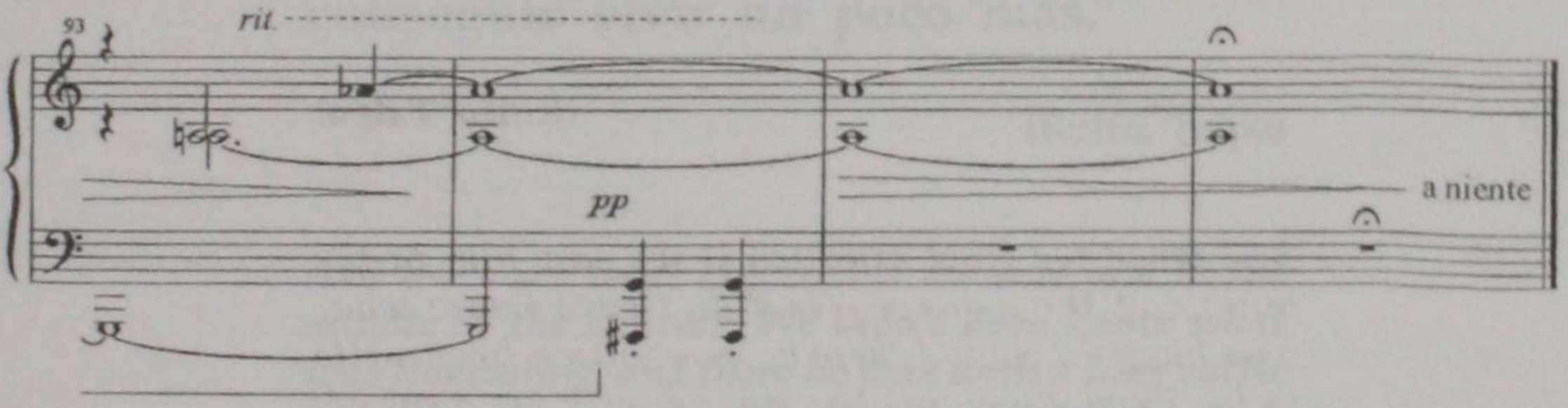
ff

mf

mp


molto longue
82
♩= 88
p
p


88
p
poco


93
rit.
pp
a niente

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando puros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más.

(Rulfo, Talpa)

And when we least expected it we saw him in the middle of the dancers. We didn't even know what was happening, and there he was with a long rattle in his hand, stomping the ground with his bruised, bare feet. He seemed to be raging, as though he was trying to buck off the anger he'd packed around for years, or like he was trying to hold out for a while longer.

(Traducción W. Douglas Gallagher)

♩= 88 deciso

+/- *f* sempre

Ped.

5

13

17

20

(4+3+2+3)

23

3

26

fff *p sub.*

p sempre

sfz

sfz

31

sfz sfz f sfz sfz sfz

36

(legato)

sfz sfz sfz sf sfz

f mp f p sub.

40

sfz sfz sfz

f

(legato)

41

mp sub.

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA : COSTA RICA : MCMLXXIII :
BIBLIOTECA

47

poco *f* *mp*

mf *mf* *mf* *sf*

52

con fuoco

f brioso

8va loco

(m.i. loco sempre)

55

8va loco 8va loco

57

(8va) loco 8va loco 8va

60

(8va)

loco

fff *p sub.* *mf* *p* *mf*

8va loco

63

p *mf* *p* *mf* *p*

67

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

71

poco *f*

75

f *mp sub.*

79

mp

poco *f*

f *mp sub.* cresc. poco

83

a poco

f

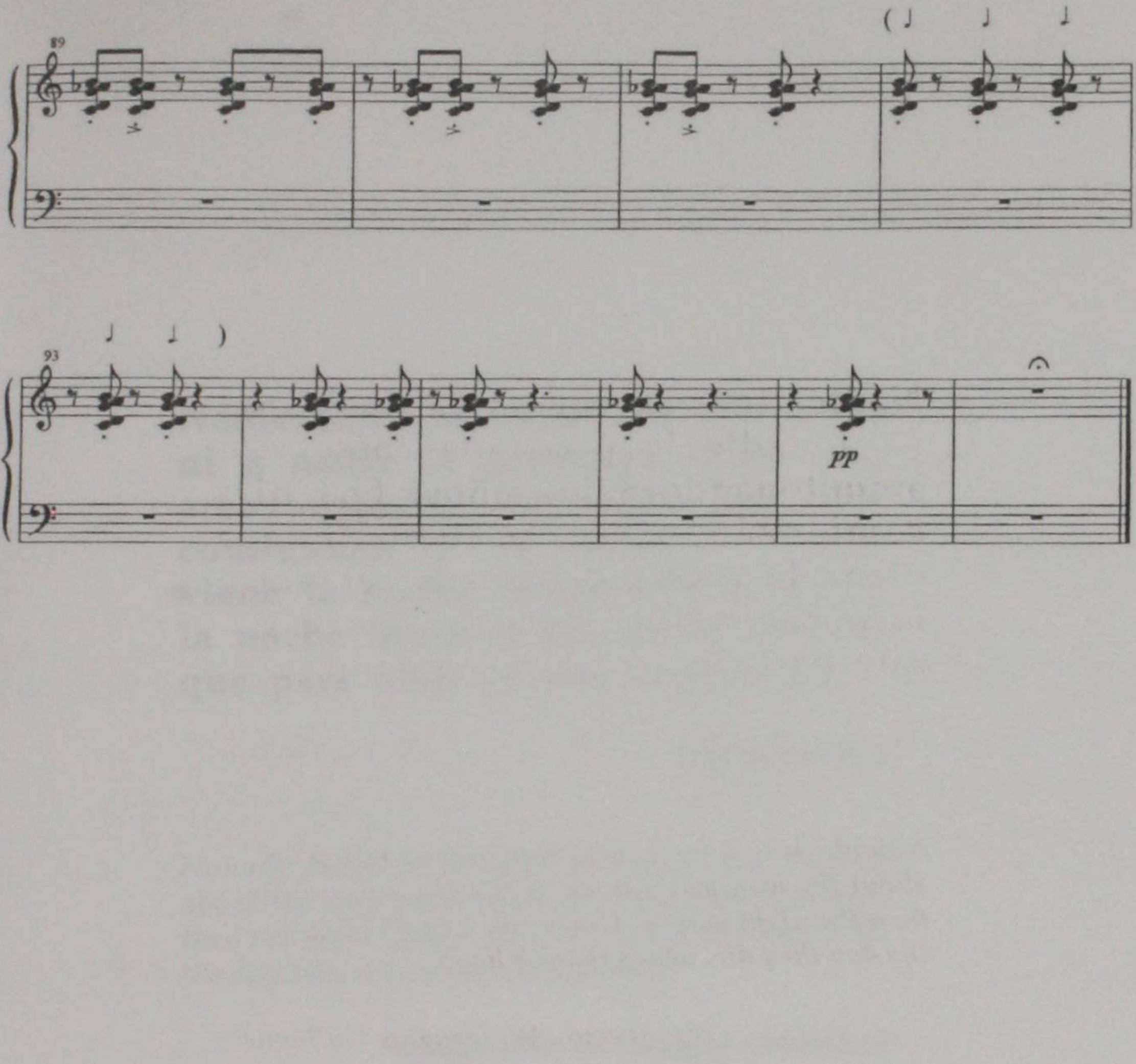
86

fff *p sub.*

8va

fff

8va

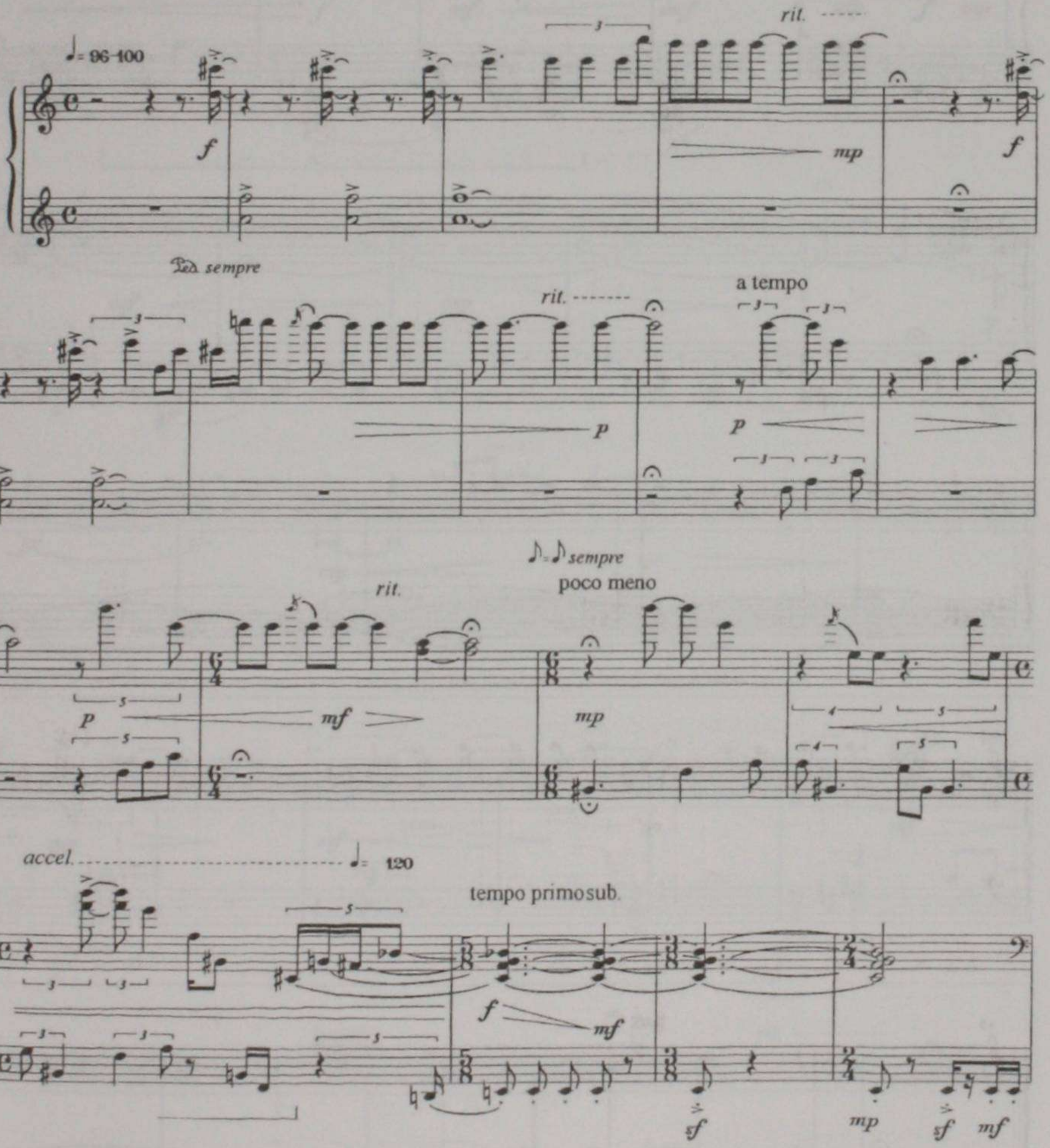

89
93
PP

Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban, Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.

(Rulfo, Luvina)

Nobody keeps track of those hours...nor worries about the way years stack up. Days start and stop, then the night comes. That's all, day and night, 'til the day they die, which is their hope.

(Traducción W. Douglas Gallagher)


♩= 96-100
f
mp
f
rit.
3
Ped. sempre
rit.
a tempo
p
p
♪= ♪ sempre
poco meno
rit.
P
mf
mp
accel.
♩= 120
tempo primosub.
f
mf
sf
mp
sf
mf

19

f *mf* piú *f* *mp* *f* *mp*

24

mf *mp* *p*

Ped.

29

mp

34

mp *mf* poco *mf*

40

rit.

mf *pp*

Luego comenzó la corretiza por entre los matorrales. Sentíamos las balas pajueleándonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines. Y de vez en cuando, y cada vez más seguido, pegando mero en medio de alguno de nosotros que se quebraba con un crujido de huesos.

(Rulfo, El llano en llamas)

Then we scrambled into the bushes, the bullets snapping at our heels, like we'd run into a swarm of grasshoppers. And every once-in-awhile, more and more, one of us would get hit, knocked-off with a crack of bones.

(Traducción W. Douglas Gallagher)

♩= 120-132 risvegliato (animado)

8va

(mano derecha: legato)

+/- *f sempre*

8va

(8va)

loco
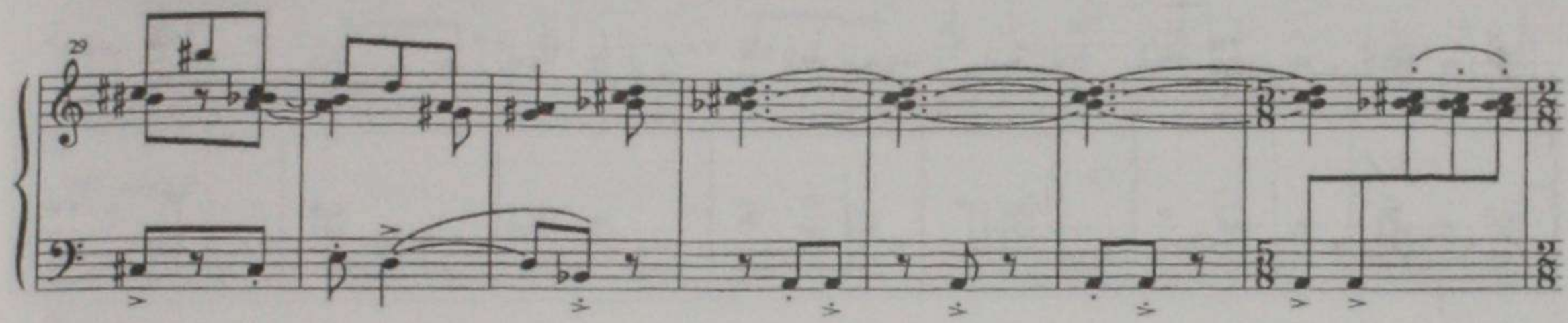
(8va)
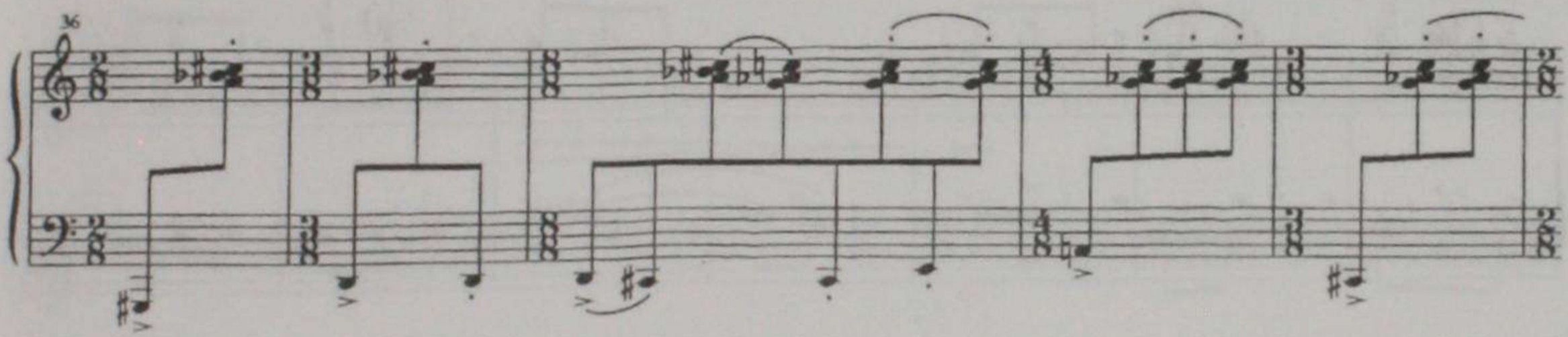
15
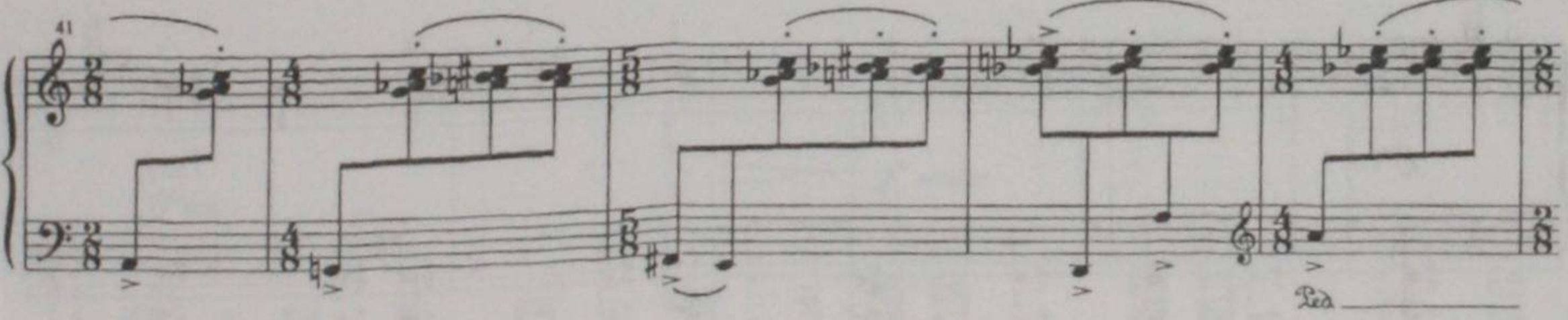
(8va)
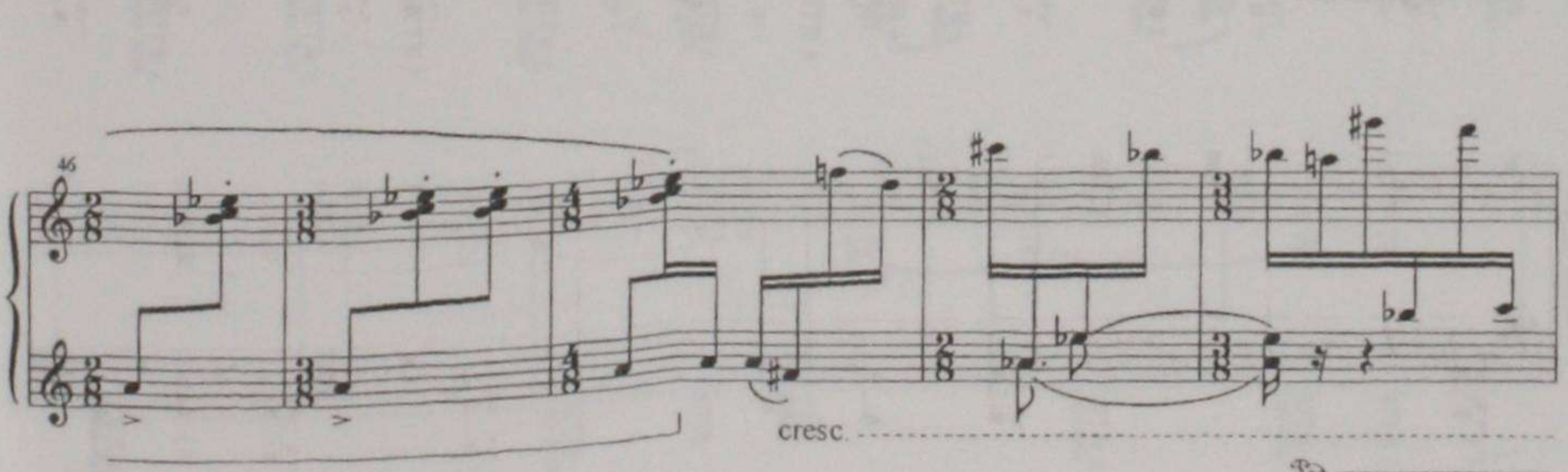
22

(8va)









FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA . COSTA RICA
MCMLXXIII
BIBLIOTECA

8va

molto staccato

51

ff meno *f*

(8va)

58

mp

(8va)

65

(nat.)
ff sub.

f sempre

72

SIDUNA
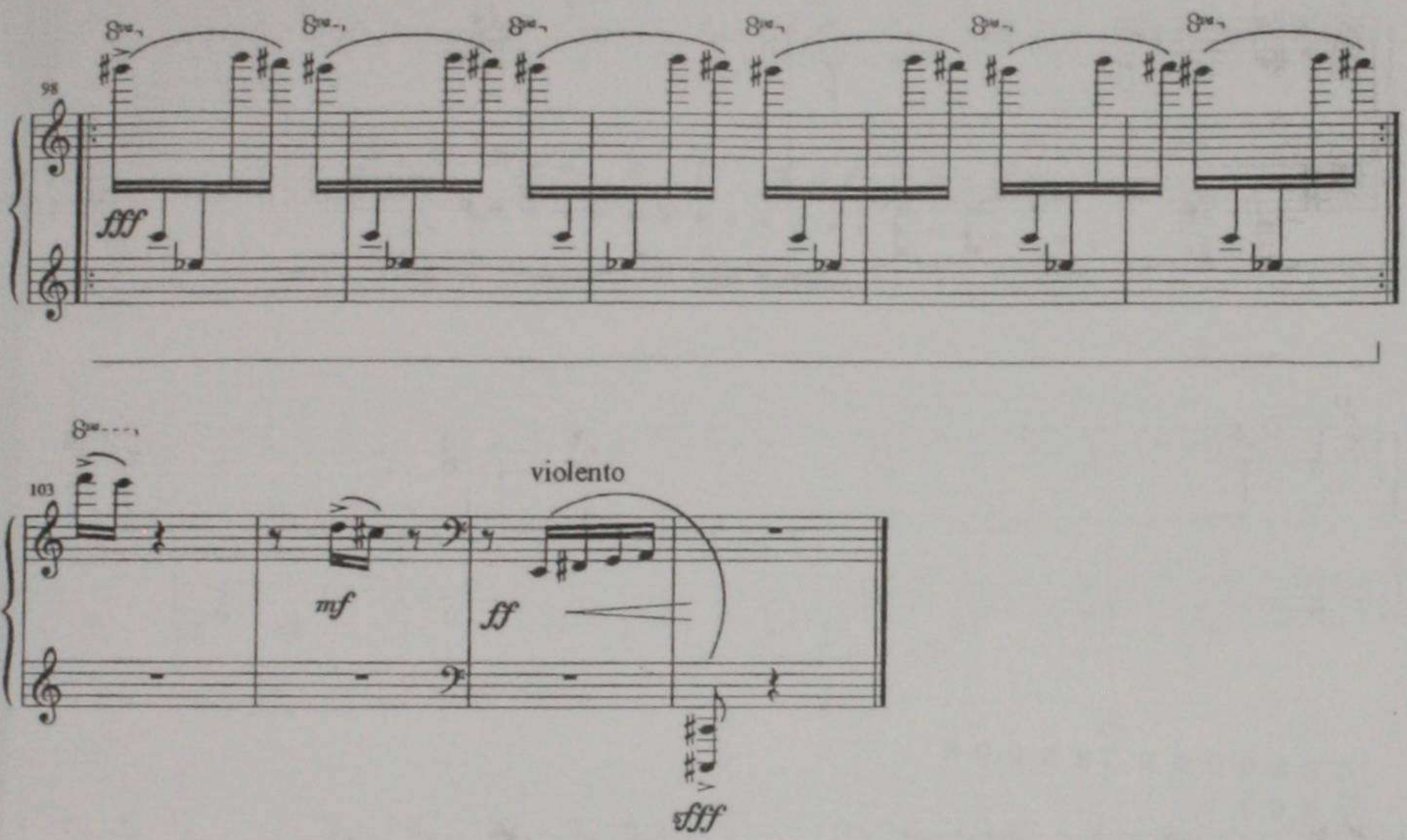
78

83

88

93

cresc. .....



8va

S O N A T A for P I A N O

* *

(in one movement)

R O Q U E C O R D E R O

1 9 8 5

Edwin M. Rodriguez
con gran cariño
1944

S O N A T A for P I A N O

(in one movement)

ROQUE CORDERO
1 9 8 5

libero

accel. e cresc.

slow

p

ped.

Largo, ♩ ca. 56

ff

* ped.

libero

accel. e cresc.

slow

p

ped.

Largo, ♩ ca. 56

f

cresc.

* ped. * ped. * ped.

10=8

10=8

ff

ped.

ped.

10

mf sub.

rall.

p

Allegro, ♩ ca. 132

pp

und corda

péd.

sempre pp

20

p

cresc.

molto

ff

tutte le corde

f

mf

marc.

Alphrus Music Corp
Hollywood Calif

cresc.

30

ff

ff marc.

f

dim.

40

p con grazia

mf

p

mf

mf

60

cresc.

f

Alpheus Music Corp
Hollywood, Calif

90

cresc.

mf

p

cresc.

f

mp sub.

100

clim.

rit.

p

pp

mf sub. p

una corda

a tempo (♩ ca. 132)

tutte le corde m.d.

f

mp

p

mf

cresc.

Alpheus Music Corp

p

mf mp

mp

ped.

5=4

p

mp mp

p

5=4

p

130

mp mp mp

p espressivo

poco cresc.

mp

poco cresc.

p

mp

poco rubato

poco cresc.

mp p

poco cresc.

poco rit. mf

p sub.

mf

mp

mp

3

mf

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

affrettando

mf

mp

a tempo

mp

6/4

poco affrett. e cresc.

poco rall.

mf

f

4/4

150

a tempo

ff

ped.

Alpheus Music Corp

* ped.

160

* ped. mp * ped. mp

ped. mp * ped. mp * ped. mp 5:4 cresc. 5:4 * ped.

poco accel. rall. molto

mf cresc. * ped. * ped. cresc.

Allegro scherzoso, ♩. ca. 138

170

ped.

(ped.)

f

180

dim.

190

mf

Alpheus Music Corp

mp mf mp

200

mf p cresc. 2

2 f 2 mf sub.

210

cresc. f

Alphrus Music Corp

mf

mf

p

220

mp

cresc

cresc.

mf

f

230

(mf)

f

mf

f accel.

Alpheus Music Corp
Hollywood Calif

V-19

Più mosso,
♩.=♩ ♩ ca. 152

240

f

250

d=d

Moderato, d ca. 76

d=d

1) mp sub.

ped.

*

p

cantando

con tenerezza

mf

mp

260

mp

mf

1) Strike the wood of the piano with the right hand.

Alpheus Music Corp

mp

270

marcando il canto

mf

mp

ped.

ped.

ped.

ped.

ped.

280

mf

f

mf

f

mf

ped.

ped.

Alphaus Music Corp

Presto, ♩. ca. 152

mf dim.

mp

ped.

290

(ped.)

fmarc.

Allegro, ♩. ca. 132

cresc.

pp

una corda

300

sempre pp

p

cresc.

tutte le corde

molto

310

mf

f

mf

320

f

tr

(f)

mf

330

cresc.

f

marc.

molto dim.

340

mp

350

mf

cresc. poco

360

f

pp

cresc.

Alpheus Music Corp

370

poco

2

poco

Presto, ♩. ca. 152

ff marc.

380

ff marc.

mp

cresc.

f

mf sub. cresc.

Alpheus Music Corp
Hollywood, Calif.

ff

f

cresc.

molto

ped. * ped. * ped.

Lento, ♩ ca. 40-48

fff

mp

p

(ped.) ped.

400

pp

(ped.)

Meno, ♩ ca. 34-36 (♪ ca. 136-144)

pppp lontanissimo

pp

una corda

ped.

Alpheus Music Corp

sempre legatissimo

(non accel.)

cresc. poco a poco sino

ped. * ped. * ped. * ped. * ped.

♪=♪

al fine

ped.

Molto allegro, ♩. ca. 136-144

♪= ♩.

410

sopra

tutte le corde

ped. * ped. * ped. * ped. * ped. * ped. *

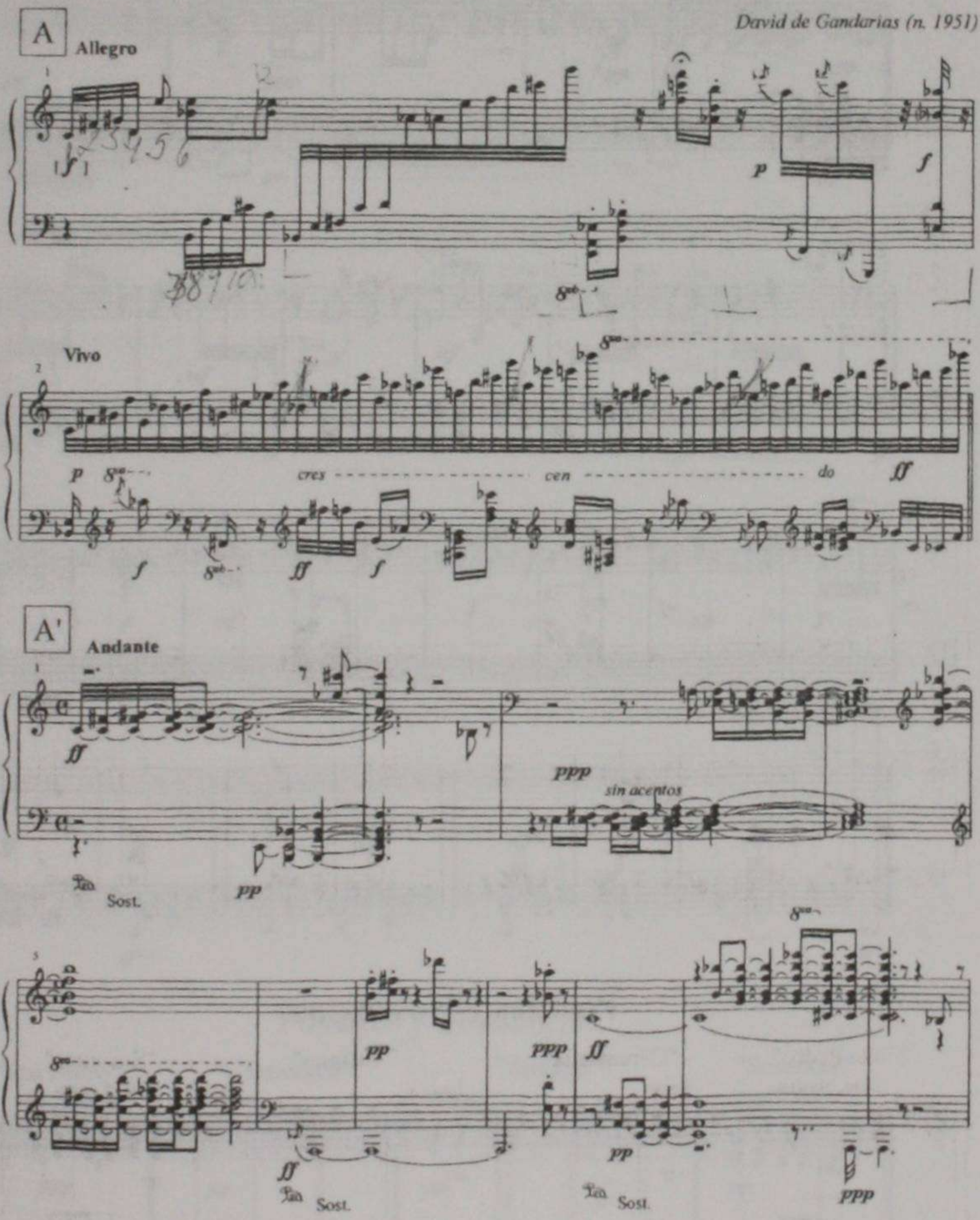
420
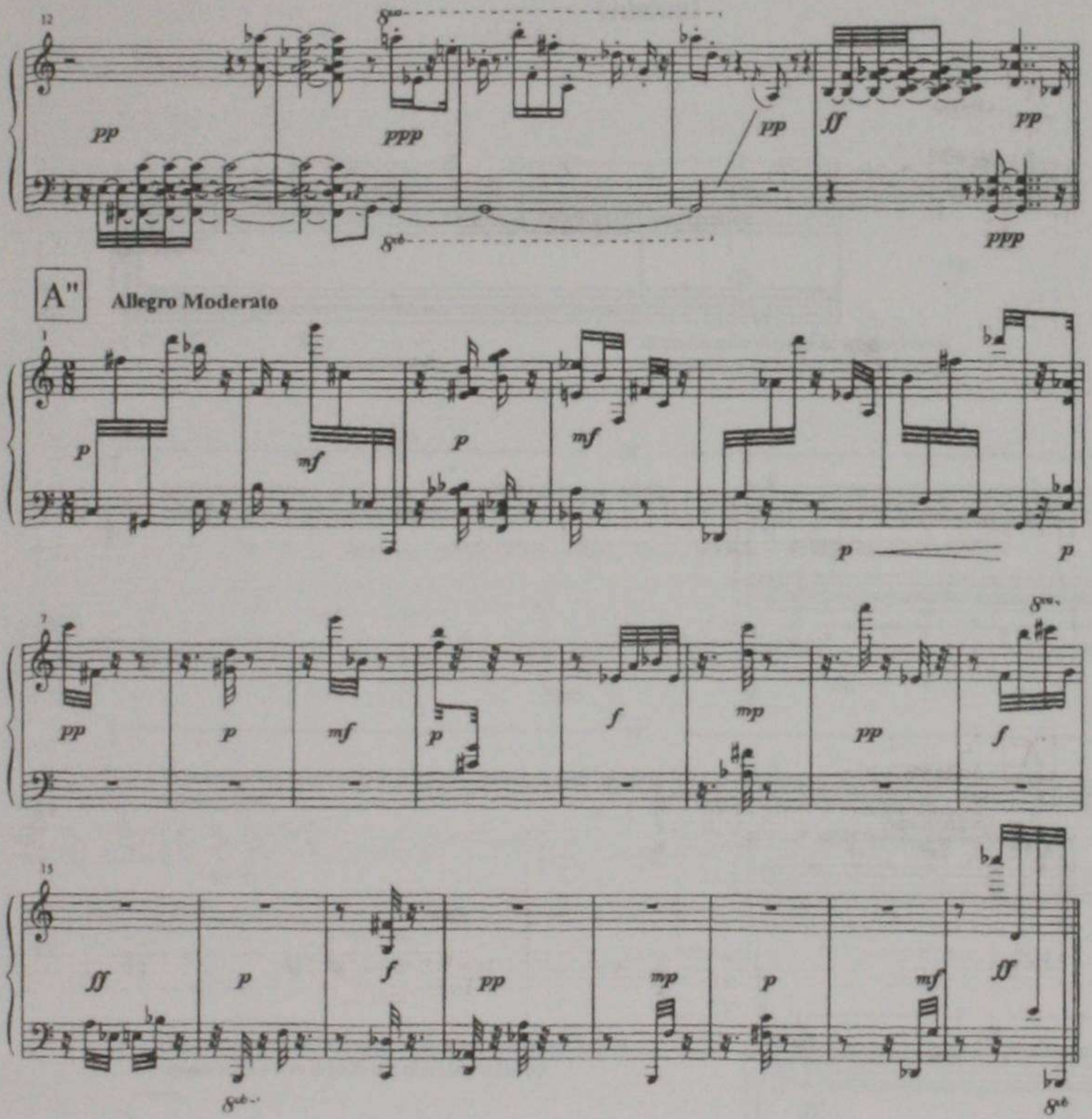
Oct. 8, 1985
Normal, IL

Alpheus Music Corp
Melbourne, Gold
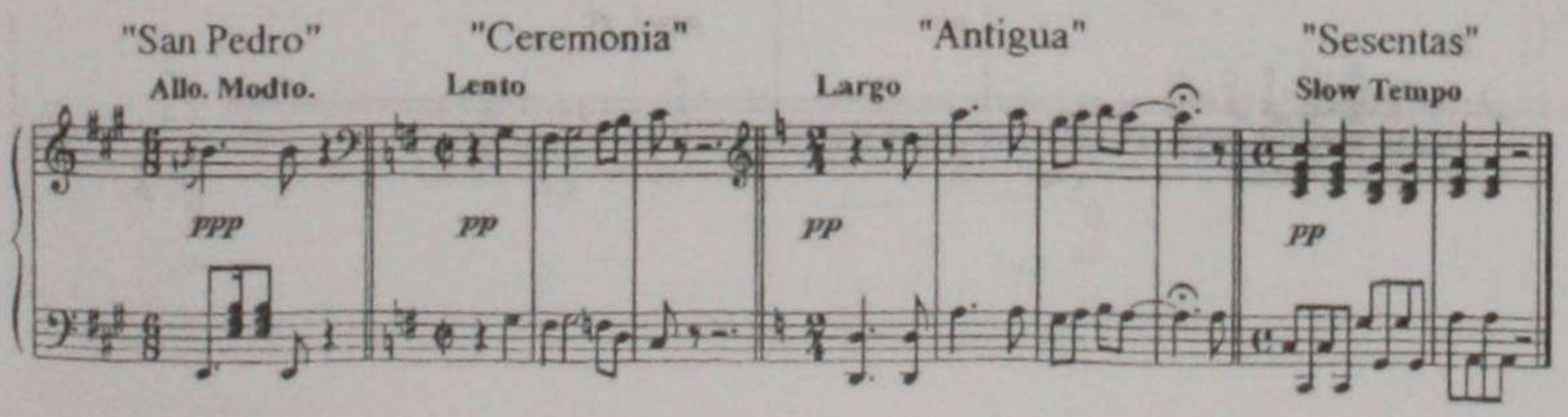
Rondo

David de Gandarias (n. 1951)

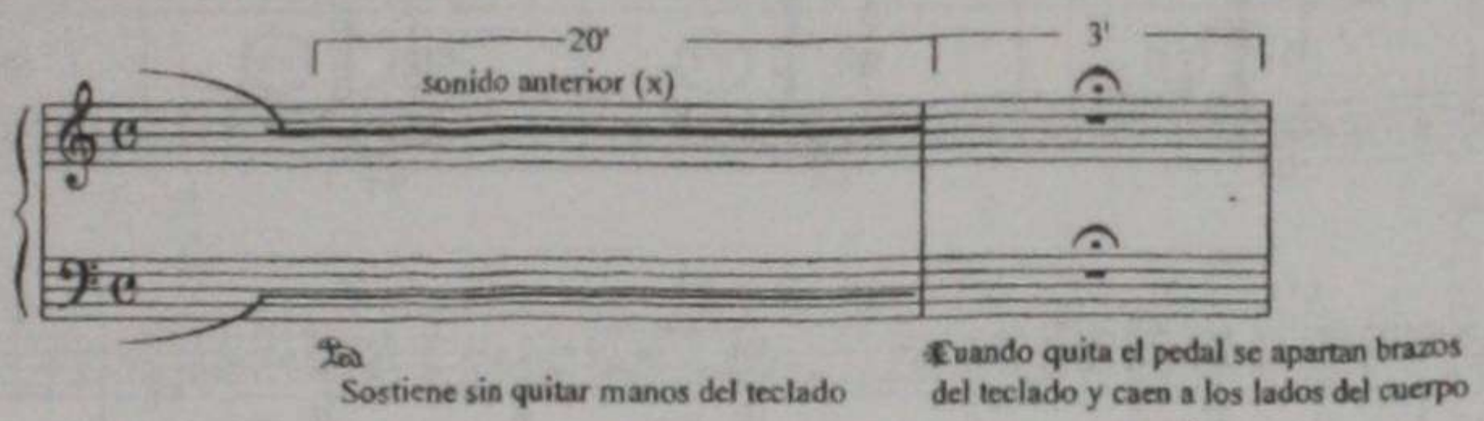




Postales y Nostalgias

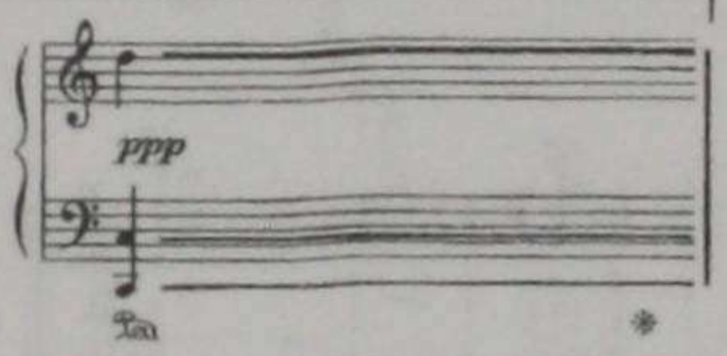


Gestual



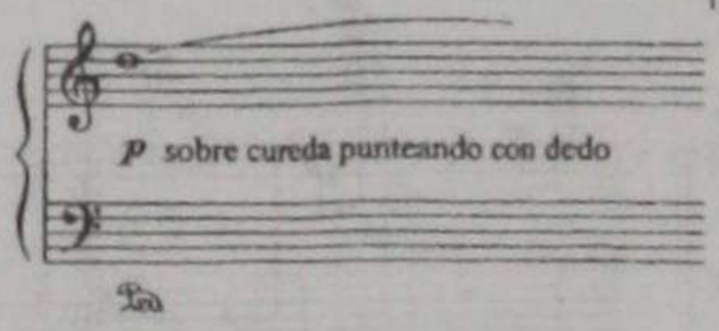
30'

Levanta los brazos y acerca muy lentamente las manos al teclado mientras mira atentamente a la partitura y toca:



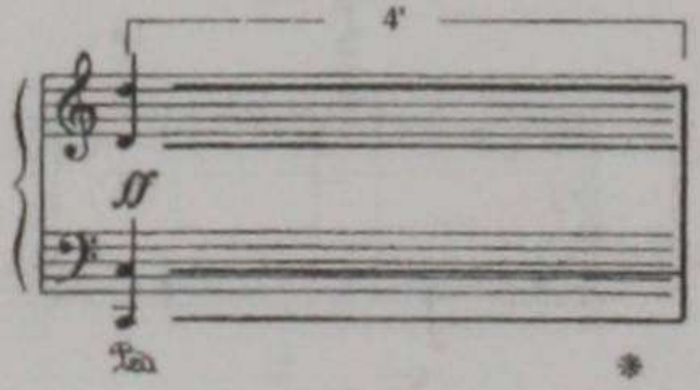
20'

Baja los brazos, luego mira la partitura, levanta la mano poco a a poco y toca:



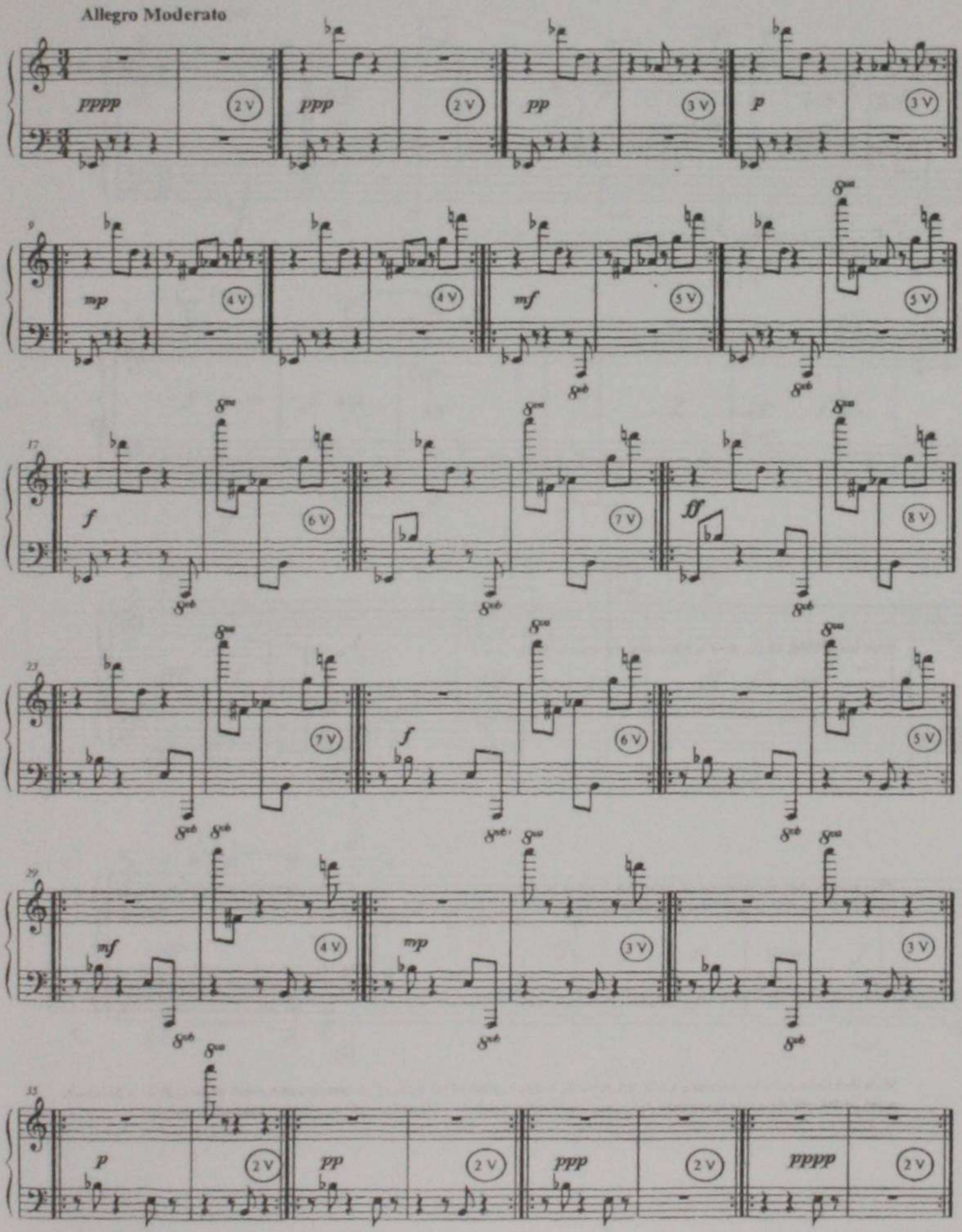
4'

Deja vibrar, mira atentamente la partitura, levanta los brazos rápidamente y toca (ligado con el sonido anterior):



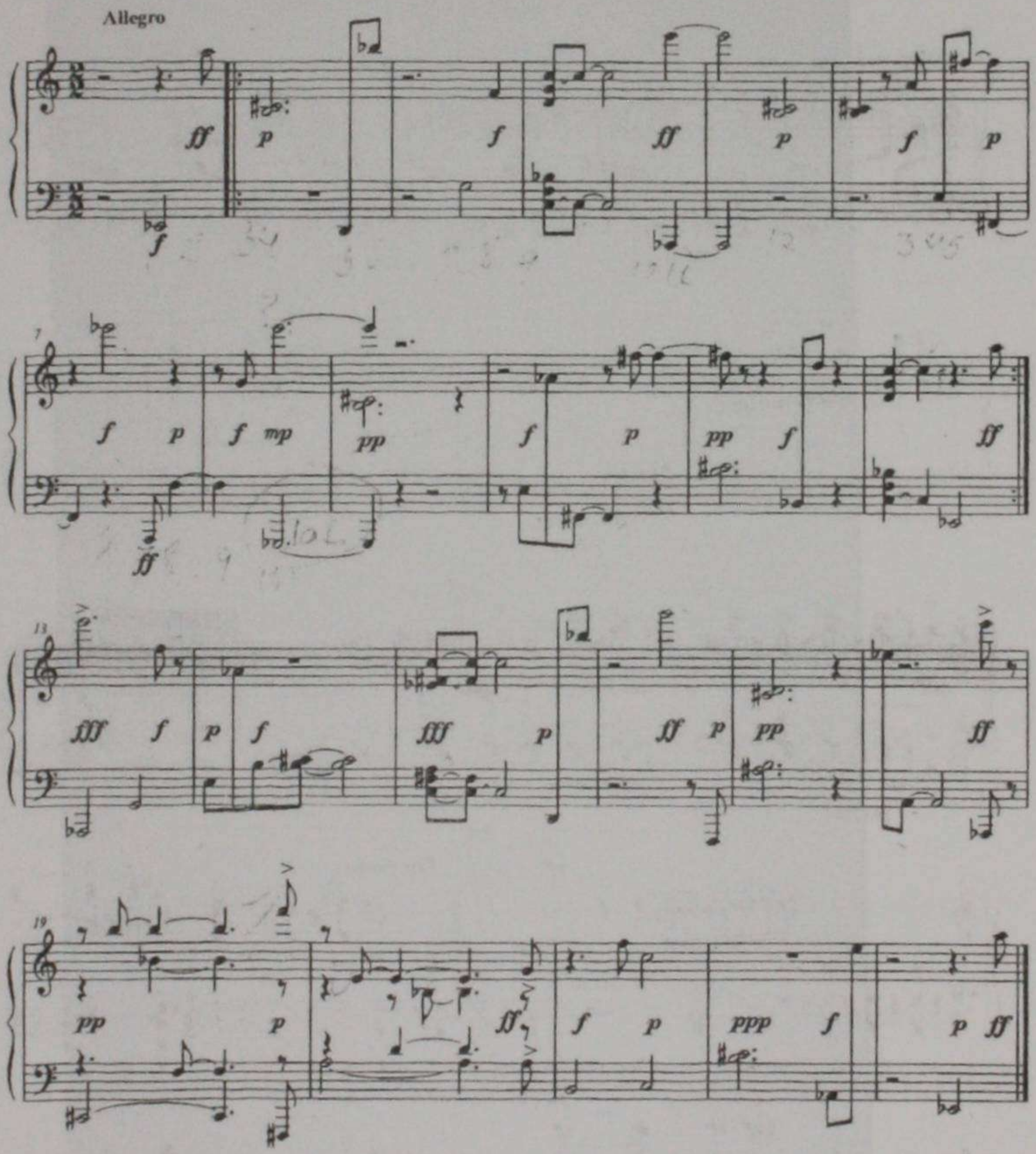
Mira detenidamente la partitura, sitúa sin decisión manos sobre el teclado, mira atentamente como estundiando la partitura, pone pedal, por fin retira las manos del piano, se levanta y saluda. Abruptamente se sienta y toca parte que sigue.

Minimal

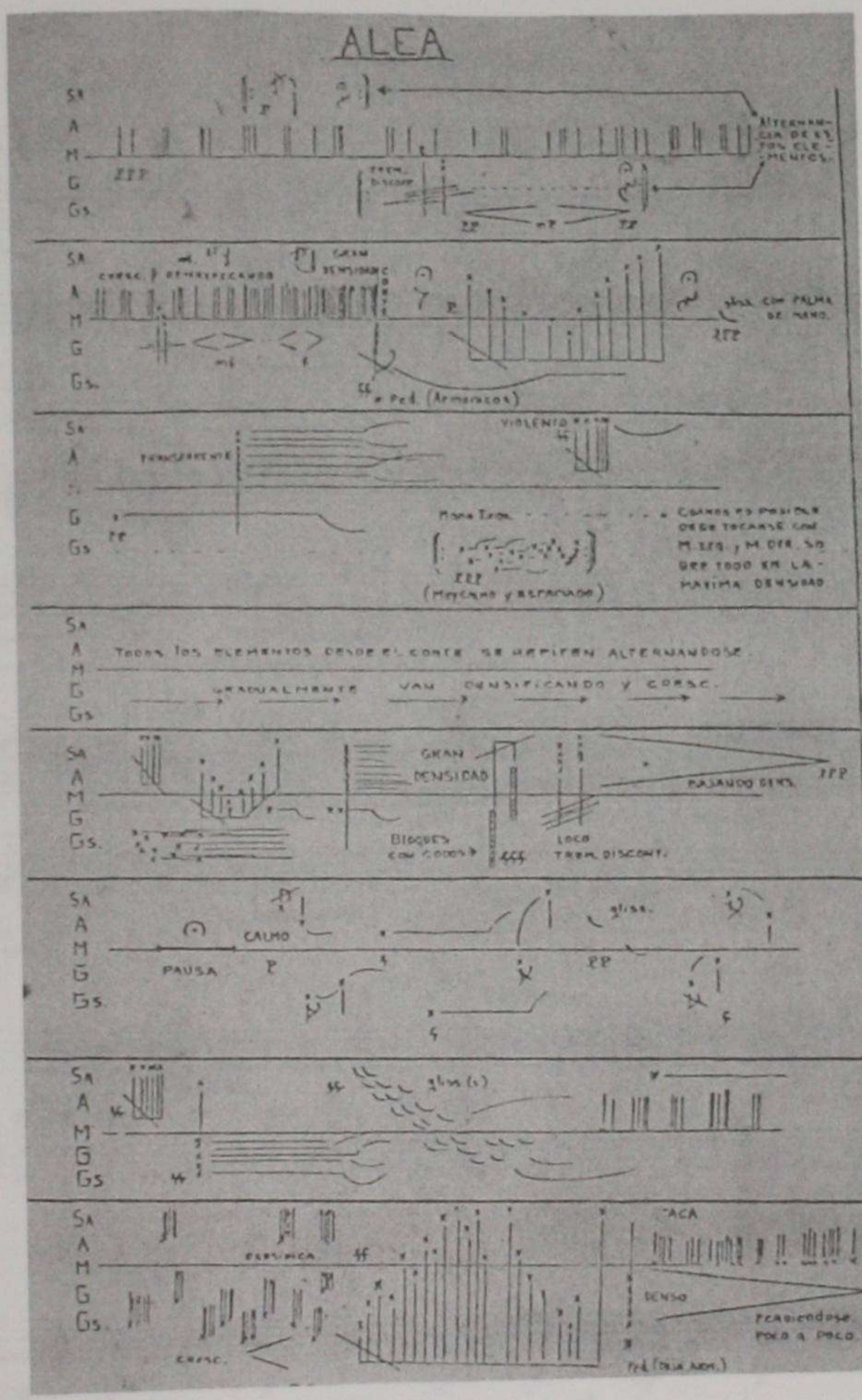


(x V) = Veces que se repite

Bagatela a la Vienesa



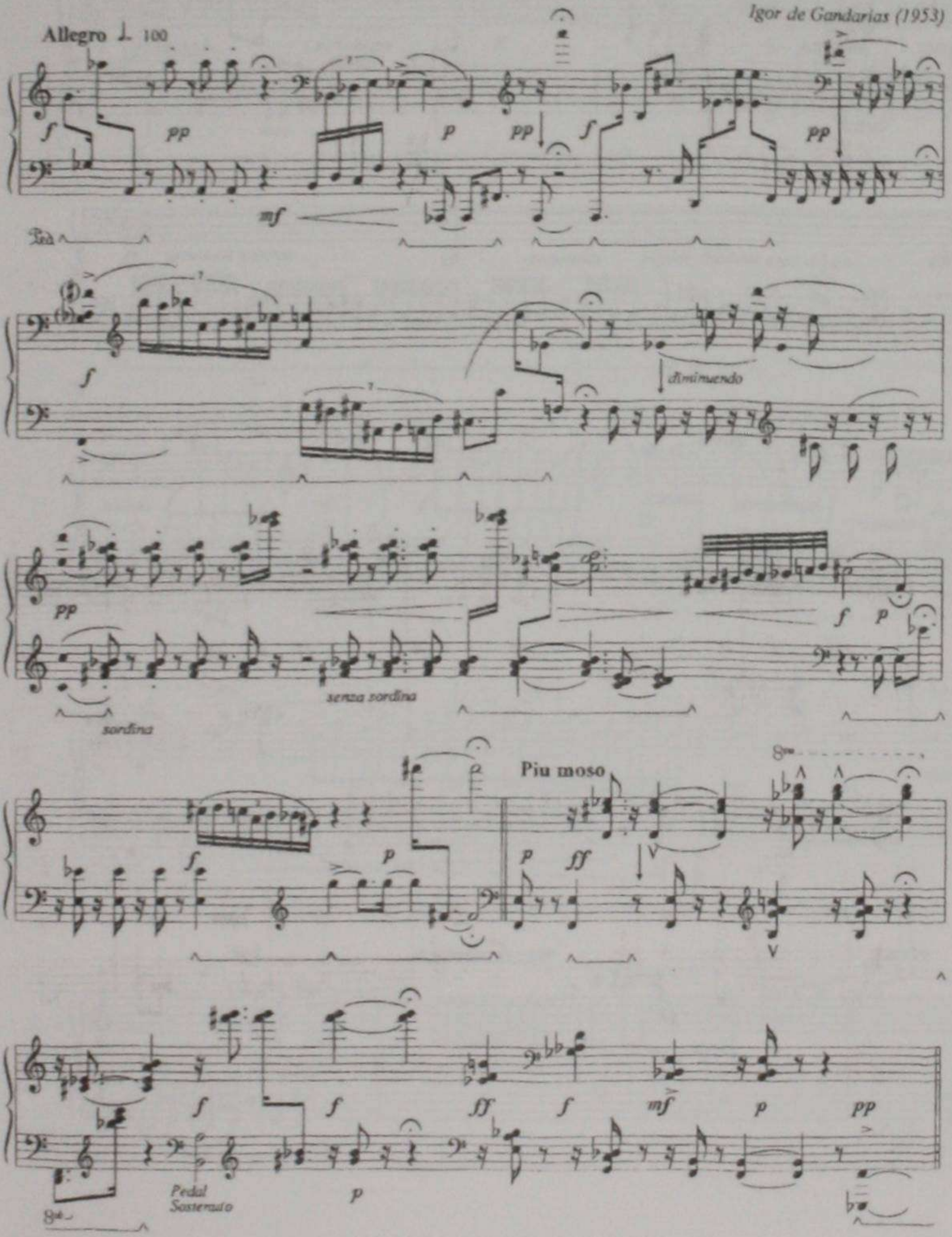
ALEA

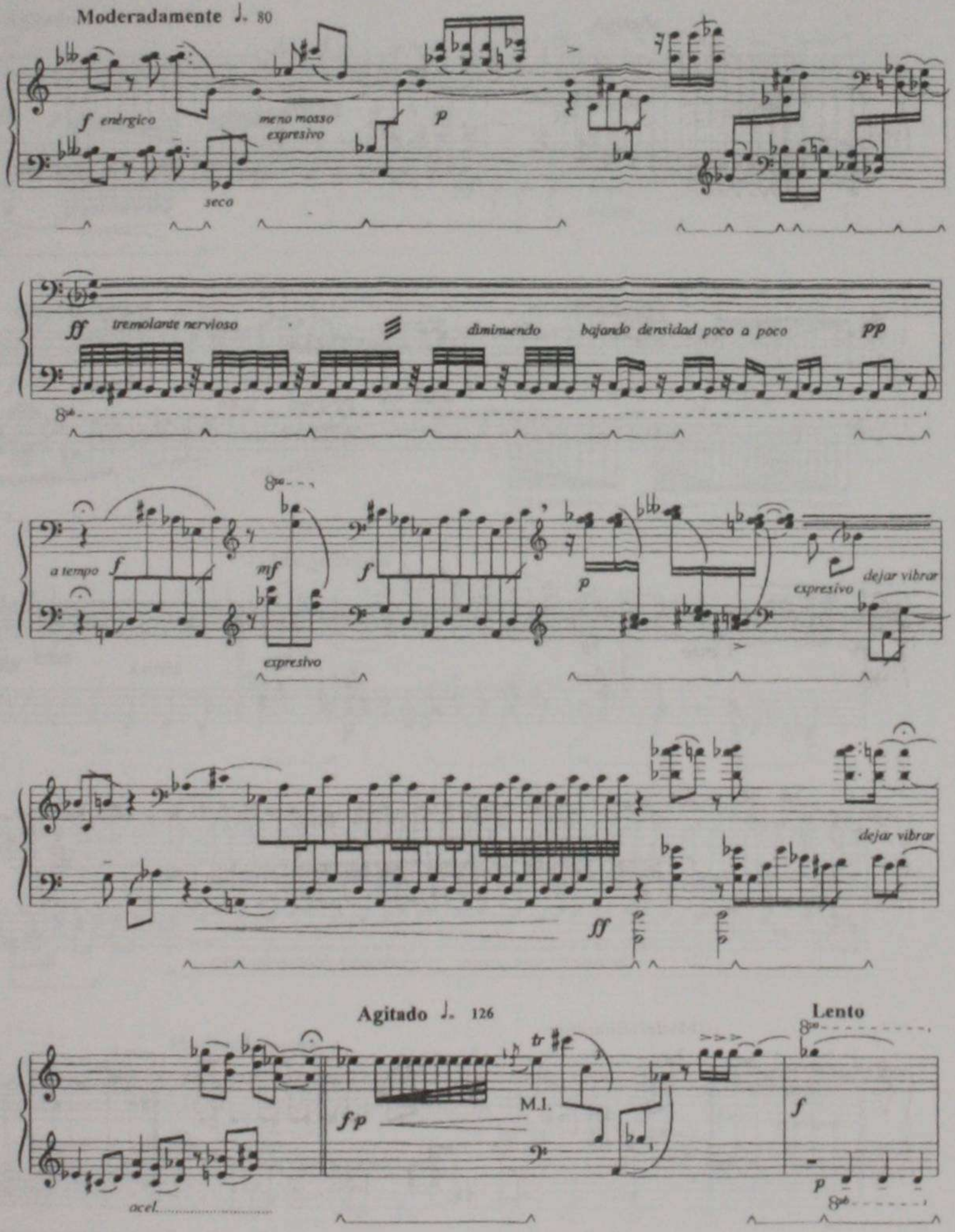

Sa
A
M
G
Gs
ALTERNANDO DE ESTOS ELEMENTOS
PP
mP
P
VIOLENTO
PAUSA
CALMO
GRADUALMENTE
VAN DENSIFICANDO Y CRESC.
GRAN DENSIDAD
PASANDO GRAD.
FFF
LOCO TREM. DISCONT.
CRESC.
ACA
DENSO
ACABANDOSE POCO A POCO
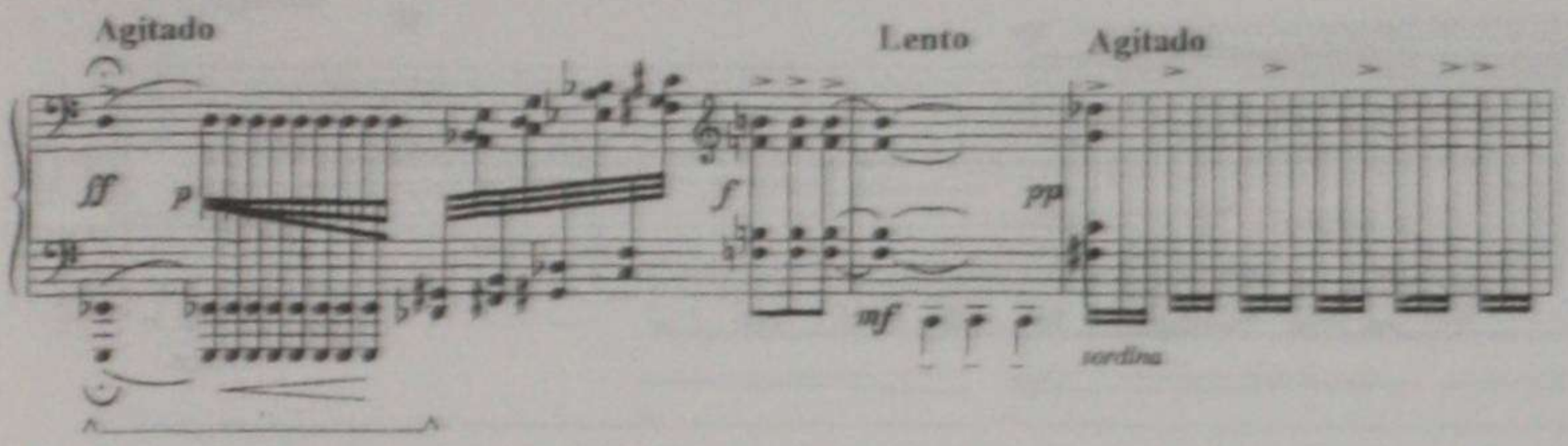
32. Abstracción
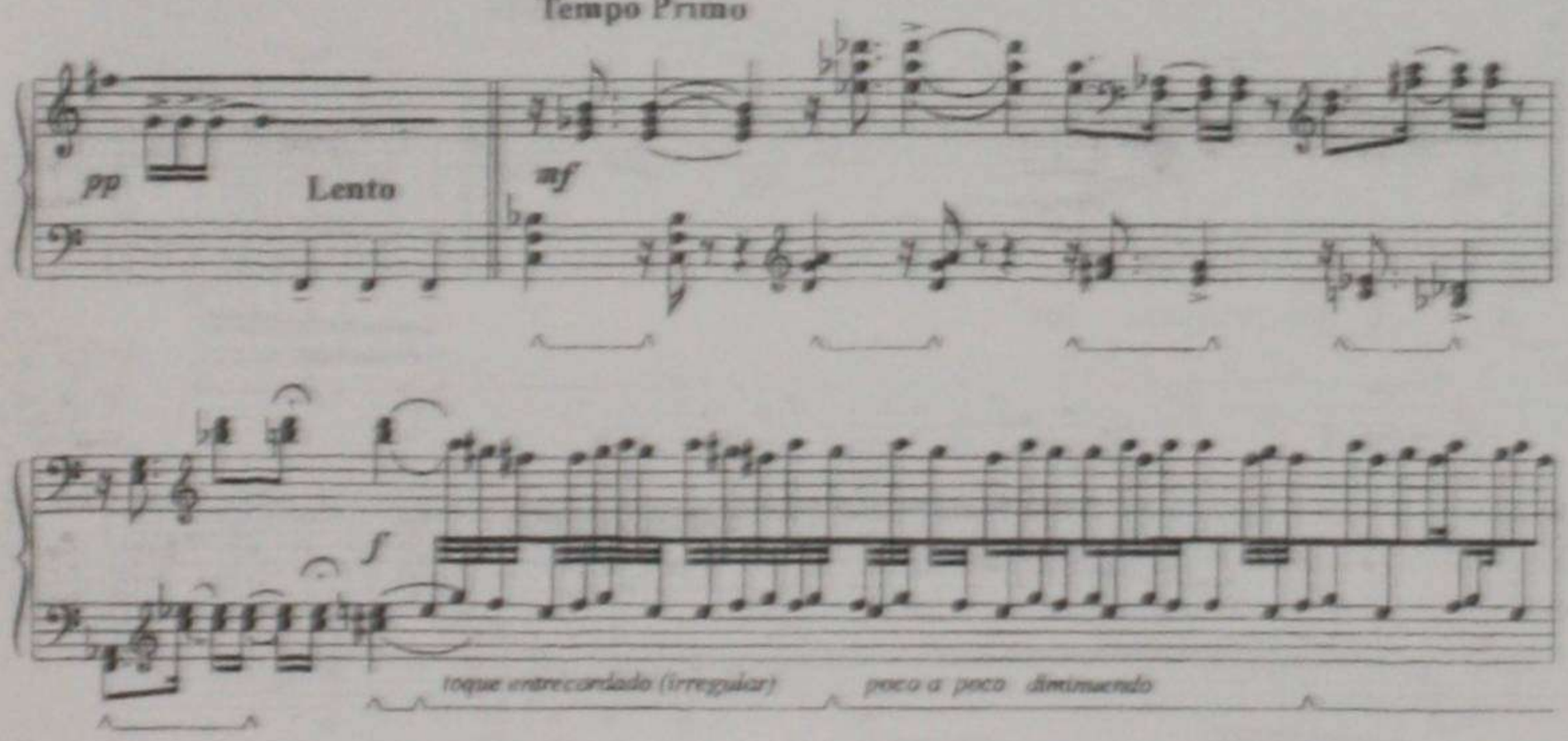
Sonata (1984)

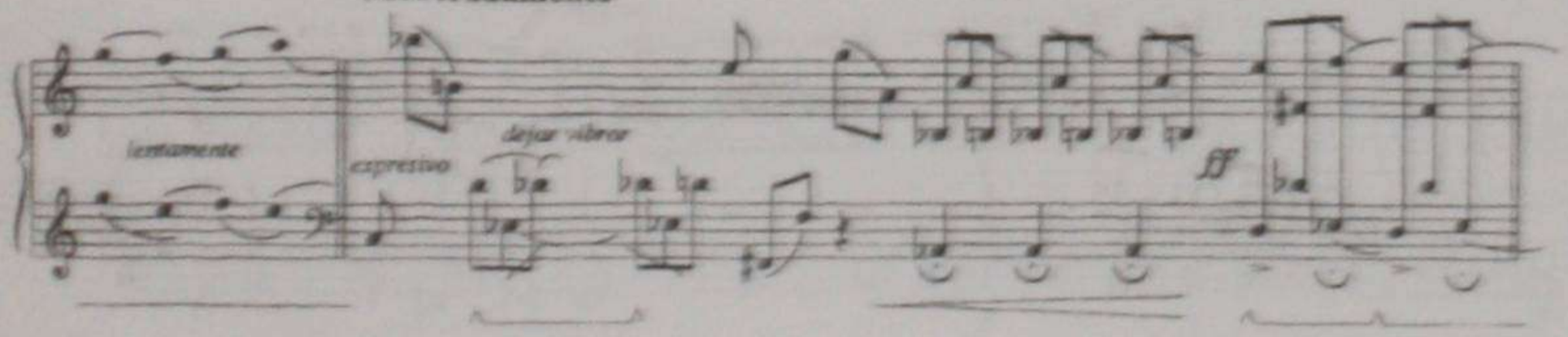
Igor de Gandarias (1953)




Moderadamente ♩. 80
f enérgico
seco
meno mosso
expresivo
p
ff
tremolante nervioso
disminuendo
bajando densidad poco a poco
pp
8va
a tempo
f
mf
expresivo
f
p
expresivo
dejar vibrar
dejar vibrar
ff
Agitado ♩. 126
accel.
M.I.
fp
Lento
f
p
8vb


Agitado
Lento
Agitado
fff
p
f
pp
mf
sordina
gliss.
f
allargando
accelerando
gliss.
senza sordina


Tempo Primo
pp
Lento
mf
toque entrecortado (irregular)
poco a poco disminuendo


Moderadamente
lentamente
expresivo
dejar vibrar
fff

Agitado

84

mf

simil

simil

pp

mf

simil

mf

Maestoso ♩. 60

fff

p

poco acelerando

crescendo

Allegro

dejar vibrar

pp

f

pp

mf

crescendo

pp

f

f

mf

f

f

mf

dejar vibrar

Presto

ff

puntual

p

pp

rall

a tempo

ppp

morendo

Moderadamente

f *enérgico*

expresivo

tremolante nervioso

8va

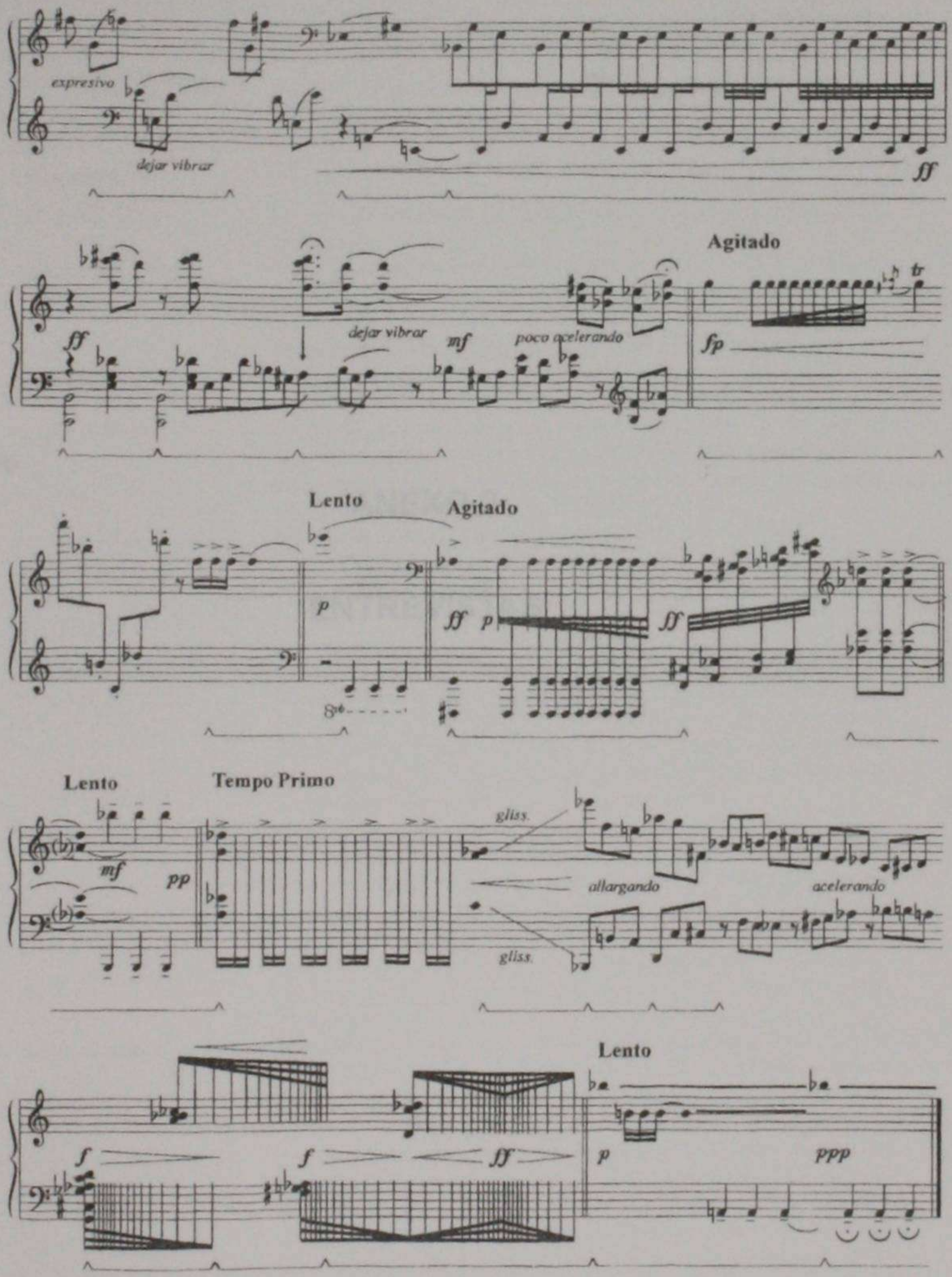
f

expresivo

f

p

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA : COSTA RICA


expresivo
dejar vibrar
ff
Agitado
dejar vibrar
mf
poco acelerando
fp
Lento
Agitado
p
ff
p
ff
Lento
Tempo Primo
mf
pp
gliss.
allargando
acelerando
gliss.
Lento
f
f
ff
p
ppp

ANEXO 2

ENTREVISTAS

Entrevistas

A continuación se transcriben las entrevistas que se realizaron durante la investigación a diferentes actores de los Campos de creación musical de Costa Rica, Guatemala y Panamá.

Presentación de los diferentes actores entrevistados.

Compositores:[1]

Alfagüell, Mario	Entrevistas realizadas 13 y 20 de marzo y el 21 de abril de 2008 en Heredia.
Asturias, Rodrigo	Entrevistas realizadas en diciembre de 2007, el 21 y el 27 de mayo de 2008. Todas en su casa de habitación en la ciudad de Guatemala. Además, se ha establecido una frecuente comunicación vía telefónica y por correo electrónico.
Cardona, Alejandro	Entrevista realizada en su casa de habitación en Heredia y revisada por él mismo y entregada el 1 de abril de 2008.
Cordero, Roque	Se envió una entrevista vía correo electrónico de la que se obtuvo respuestas en abril y junio de 2008. Desafortunadamente, la información que se solicitó al compositor quedó incompleta pues Cordero murió el 27 de diciembre de 2008.
De Gandarias, David	Entrevista realizada en Guatemala el 23 de mayo de 2008.
De Gandarias, Igor	Entrevista realizada el 21 de mayo de 2008 en el Conservatorio Nacional de Guatemala.

Pianistas:

Familier, Eythán	Graduado de Etapa Básica de Música en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Ha interpretado la *Sonata (1985)* de Roque Cordero alrededor de diez veces tanto en Costa Rica como en Europa. En la actualidad realiza estudios universitarios de informática en los Estados Unidos. Entrevista realizada vía correo electrónico en junio de 2008.
Gaytán, Alma Rosa	Pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. Tiene un dúo con su esposo (violinista) con el que ha estrenado e interpreta frecuentemente música de su país de todas las épocas. Incluyó la *Sonata Abstracción* en su disco *Música de Guatemala a través de los tiempos* y la ha interpretado varias veces en público. Entrevista realizada vía correo electrónico y completada personalmente el 27 de mayo 2008 en el Conservatorio Nacional de Guatemala.
Meza, Gerardo	Pianista graduado de la Universidad de Costa Rica. En la actualidad es profesor en la Sede de Limón de la Universidad de Costa Rica, en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y en el Instituto Superior de Arte. Durante su carrera ha procurado siempre interpretar música costarricense. Realizó la primera audición de la *Fantasía ¿quasi una sonata? El silencio que hay en todas las soledades* de Alejandro Cardona en Costa Rica. Entrevista realizada vía correo electrónico y completada personalmente en su casa de habitación en la ciudad de Paraíso

[1] Se excluyen los datos biográficos de los compositores ya que fueron aportados en el Capítulo II.

de Cartago en marzo de 2008.

Montenegro, Juan de Dios. Pianista y profesor desde hace más de cincuenta años en el Conservatorio Nacional de Guatemala. Recientemente ha incursionado en el Campo de la creación musical. Estrenó el Rondó de la sonata *El oscuro de Éfeso* de David de Gandarias en Guatemala en 1984. Entrevista realizada el 25 de mayo de 2008 en su casa de habitación en Guatemala.

Rodríguez, María Inés — Pianista panameña que realizó estudios superiores de piano en Argentina. Fue entrevistada para este trabajo pues ella ha interpretado varias obras de Roque Cordero, aunque no la *Sonata de 1985*. Entrevista realizada vía correo electrónico en junio de 2008.

Sklioutovsky, Alexandr. — Profesor de piano nivel ruso que vive en Costa Rica desde 1994. Doctor en piano del Conservatorio Chaikovsky de Moscú, con especialidad en música contemporánea. En la década de 1990 realizó una gira de conciertos por los Estados Unidos en la que interpretó música contemporánea costarricense incluyendo la Sonata Op. 29 de Alfagüell. Enseña frecuentemente la música de este compositor. Entrevista realizada en agosto de 2008 en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Solano, Eduardo — Estudiante avanzado de piano del Instituto Superior de Arte de Costa Rica. Tiene una amplia experiencia internacional como pianista. Ha interpretado la *Fantasia ¿quasi una sonata? El silencio que hay en todas las soledades* de Alejandro Cardona varias veces. Entrevista realizada vía correo electrónico en abril de 2008.

Solares, Julia — Pianista y profesora guatemalteca. Realizó estudios en el Real Conservatorio de Bruselas, Bélgica. Interpretó la *Sonata Abstracción* de Igor de Gandarias en el marco del Foro de Compositores del Caribe en 1999 en Guatemala. Entrevista realizada vía correo electrónico, recibida el 6 de mayo de 2008.

Críticos:

Alvarado, Paulo — Compositor, cellista, crítico musical y productor de material audiovisual guatemalteco. Tiene una amplia experiencia como músico clásico y popular. Crítico en el diario Prensa Libre de Guatemala desde 1995. Entrevista realizada el 22 de mayo de 2008 en el Edificio de Correos de la ciudad de Guatemala.

Sáenz, Andrés — Director teatral. Realiza la crítica musical (de la música de concierto) en el Diario La Nación de Costa Rica desde 1985. Entrevista realizada el 24 de junio de 2008 en las instalaciones del Diario La Nación.

Directores de instituciones musicales:

Carballo, Alberto — Director ejecutivo de la Orquesta Sinfónica Nacional desde 2006. Es administrativo de profesión y no tiene formación como músico. Entrevista realizada el 3 de julio de 2008 en las instalaciones de la Orquesta Sinfónica.

Duarte, Jorge — Trompetista graduado en los Estados Unidos. Director del Instituto Nacional de Música adscrito a la Orquesta Sinfónica Nacional. Entrevista realizada el 3 de julio de 2008 en las

	instalaciones de la Orquesta Sinfónica.
Mijangos, Nelly	Directora del Conservatorio Nacional de Guatemala. Su profesión es administradora educativa sin formación musical. Entrevista realizada el 26 de mayo de 2008 en su oficina en el Conservatorio Nacional de Guatemala.
Ramírez, Ángel	Director de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Costa Rica. Su profesión es director coral, graduado en la Universidad Nacional. Entrevista realizada el 10 de junio de 2008 en su oficina en la Escuela de Música.
Vargas, María Clara	Clavecinista graduada en Francia. Directora de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Entrevista realizada el 10 de junio de 2008 en su oficina en la Escuela de Artes Musicales.

Entrevistas al compositor Mario Alfagüell
2008: 13 – 03 – 08

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

M. A. ¿De formación? Bueno, he tenido un incremento en la "deformación" profesional con los años. Pero en cuanto a la formación fue de lo más irregular, siempre he sido un gran vago. Y además leí que Stravinsky decía que él nunca hubiera podido ganar doctorados ni nada de eso. Entonces, yo hice lo mismo. Hice más que todo, trabajo autodidacta sólo estudiando lo que me interesaba. A veces a gran profundidad, pero sólo lo que me interesaba. Entonces me quedaba solfeo, me quedaba en piano…
Pero después descubrí que era mejor que estudiar, dedicarse a inventar. Entonces, diay, me quedó muy bien porque inventar es diferente a estudiar. Entonces sólo me sé las cosas que me han interesado. Algunas, que no le interesan a los músicos normalmente, como cosas muy viejas o cosas bastante nuevas, y entonces tengo un bagaje de formación muy extraño muy poco convencional, lagunas de ignorancia gigantescas en montones de cosas, autores, estilos… Pero también conocimientos a profundidad en cosas que no todos los músicos normalmente conocen. Entonces, eso redunda, lógicamente, en que la música mía tiene herramientas de trabajo a veces bastante inusuales.
Pero, por otro lado, logré sacar un posgrado en Alemania en composición, no entiendo cómo porque tampoco estudié allá, seguí componiendo y me revisaban los trabajos de composición, pero lo que estudié siempre era mucho menos que lo que inventé. Pero bueno, se supone que un compositor es eso. Nada ganamos con un compositor con una formación y una erudición extraordinaria y a la hora de componer que no produzca algo personal, algo que no se haya hecho, algo casi único… Entonces yo creo que la formación que he tenido ha tenido sus ventajas, en medio de las deficiencias.

J. C. ¿La técnica de composición que utilizó en la sonata dónde la aprendió?

M. A. Bueno, unas cosas, lógicamente, son aprendidas y otras descubiertas, inventadas… Esta sonata es de hace bastante tiempo yo creo que tiene 21 años. Todavía hago cosas de estas y antes ya había hecho, pero he ido variando bastante porque cada vez hay menos momentos de precisión rítmica en mi música y más momentos de ambigüedades y cosas semi-improvisadas. Pero esta sonata, básicamente partiendo de esa canción *Dios cuidará de ti*, de aquél disco viejo del Ministerio de Cultura de música tradicional de Limón, lo que hace es presentar la canción una y otra vez alterada en diferentes formas. Generalmente, es el asunto rítmico. Tal es así, que el bajo inicial de la sonata, es la canción misma. Sin ninguna transformación nada más que el asunto rítmico. Y, como es de Limón, quise dar una idea de una comparsa con un *pp* para evocar la comparsa que se viene acercando. Luego, encontré que en un compás de 5 podían hacerse dos unidades de tres: las tres primeras negras haciéndole un sincopado entre los tres tiempos de corchea de abajo, y tiempo y medio arriba para producir un desfase de 2 contra 3, y la segunda parte del compás son las dos negras que quedan pero con un tresillo en la parte de abajo. Entonces, también es un dos contra tres, pero más pequeño.

J. C. Sí, en toda la primera sección no coinciden las manos.

M. A. No casi nunca, sólo al principio del compás.

J. C. En el primer pulso.

M. A. Y eso, fue que se me ocurrió que podría ser interesante eso. Entonces no estoy transcribiendo un ritmo negro de Limón, sino una canción de Limón transformándola con planteamiento rítmico que es de interés como esa música negra normalmente tiene interés rítmico. Además, con una canción que rítmicamente tiene poco, lo que interesa es melódicamente. O el texto.

04:45

J. C. Bueno, es que se me adelantó con lo de la sonata, pero sigamos. En el bajo está la melodía,

M. A. La melodía, sí, literalmente,

J. C. Pero ¿de dónde salen las otras dos voces?

M. A. En este momento yo, como tengo tan mala formación, soy malo en lectura, en solfeo, en armonía, en análisis... Entonces, yo analizo una obra mía de hace un tiempo y a veces no encuentro cómo es que está hecha. Creo que la mano izquierda pueden ser simplemente tentativas de adulterar armónicamente para producir resultados armónicos curiosos en la melodía. Pero no sabría realmente... tendría tocarla para ponerme a ver qué es lo que estoy haciendo.

Yo no trabajaba con los numeritos que después, posteriormente, trabajé tanto. Los numeritos de los intervalos para hacer unos numeritos polivalentes para todo. Pero esa mano derecha de la sonata no sé realmente cómo... Por supuesto, está evadiendo intervalos que no me gustan como el tritono. Está buscando cuartas, quintas, segundas... Empieza con dos notas y termina haciendo acordes a veces más completos o menos... Pero no sabría cómo va a ser... O si es muy libre y va simplemente armonizando eso de modo curioso...

06:05

J. C. ¿Qué papel juega el piano en su obra?

M. A. Bueno, al principio, hace 40 años, yo no sabia qué hacer con el piano. Yo había estudiado montones de cosas de Debussy, y si no, analizándolas. Y también, más de una sonata de Beethoven revisándola. Si no estudiada, pues revisada. También cosas de Bach y cosas recientes como Stravinsky y también cosas medievales... Y no encontraba cómo usar yo el piano en mi composición. Sobre todo, seguro a nivel inconsciente ... un Beethoven y un Bach. Pero también ya más conscientemente, los recursos impresionistas de un Debussy estaban tan evidentemente en el contexto mío, que yo varios años no compuse para piano o muy poco para piano. Pero un día de tantos, no sé, se me soltó la mano y empecé a hacer una enorme cantidad de cosas para piano que es impresionante. Yo ni me acuerdo cuántas son. Están casi todas catalogadas pero a mí se me olvidan. Muchas en borrador. Ahora, más recientemente, en los últimos años ya compongo casi siempre sólo en limpio... de una vez casi en limpio porque si no, no paso a limpio las cosas. (Se quedan ahí en borrador y en lápiz, que ni fotocopiadas se pueden manejar mucho.) Pero entonces, empecé a darme cuenta que sí había una gran influencia de la sonoridad de Debussy. A veces, parecidas a la sonoridad de Debussy, o más acá, a sonoridades mucho más disonantes. Pero siempre con un goce del fenómeno sonoro, las cosas que no tienen definición rítmica para establecer un hedonismo sonoro que, evidentemente, es heredado de Debussy.

J. C. Eso se siente sobre todo, en el segundo movimiento de la sonata.

M. A. Claro.

07:55

J. C. Bueno, ahora hablamos de eso. ¿Qué elementos caracterizan su música?

M. A. Bueno, hasta donde yo creo ver, porque no puedo pretender de verdad tener todos los cables en la mano (hay un montón de cosas inconscientes que pueden aparecer después, o yo mismo puedo descubrir algunas, jamás todas), me planteo casi siempre un proceso de empezar desde la rareza hasta ir llegando al original que esté usando en esa obra poco a poco. Que se vaya percibiendo algo más normal y aterricemos en la cita del material generador de todo el trabajo... Pero casi nunca he logrado eso bien hecho.

Siempre se me ocurre por otro lado. El proceso que quiero es lo contrario del *Bolero*

de Ravel. Los clímax finales me caen malísimo. Es de lo poco que yo le objeto a Ravel, que por lo demás, me gusta mucho. Pero entonces, el proceso es inverso. Como las *Variaciones Enigma* de Elgar: irse acercando al original. Siempre quiero ese proceso pero siempre paro en otras cosas. Pero muy a menudo, el original es mencionado al final.

Por otra parte, una característica mía es el incremento de la música de partir como un organismo vivo, de lo mínimo, de lo más elemental, hacia el despliegue mayor de recursos, de situaciones, de contrastes, de lo que sea… y que se vaya reduciendo al final para terminar también como un organismo vivo con una muerte lenta y progresiva. Entonces casi siempre termino en anticlímax. Rarísima vez he terminado en clímax. Y luego, los arranques fuerte y decisivo no son muy usuales en mi música. Luego, trato de alternar, así como se piensa en tema A y tema B contrastantes en el clasicismo, yo pienso en momentos de riqueza rítmica heredada de versiones mías y transformaciones de la música callejera latinoamericana: los cuaternarios sincopados negros y los binario-ternarios españoles o latinoamericanos en los tambitos y huapangos y malambos y todo eso, contrastando con los momentos de ambigüedad rítmica heredados del impresionismo, ya llevados a sus últimas consecuencias en la carencia de perfiles definidos y la gran ambigüedad casi contemplativa, que a veces es muy dramática, que no tenga perfiles rítmicos ni melódicos claros y entonces produzca una situación muy contraria a los momentos rítmicos.

J. C. Bueno, ahí ya me ha adelantado un poco de la siguiente pregunta ¿Qué o quiénes han ejercido influencia en su creación? Pongo qué o quiénes porque también hay eventos o hay otras manifestaciones, no sólo artísticas, en general de la cultura que marcan la obra de un compositor.

M. A. Seguro hay fantasías personales de vivencias y cosas conscientes e inconscientes, pero también influencias de autores que a uno le gustan. La claridad de un Bach en diseños y cosas, de un Händel en contrapuntos tan claros de diseños. Que a veces en Händel, en el Mesías, tiene una claridad que en Bach no está. Por ejemplo, los coros del *Magnificat* de Bach son una maraña incomprensible. Son tantas cosas simultáneas que, para mí, está muy mal hecho. Pero bueno, musicalmente, de pronto resulta de intensidad y de interés pero, como trabajo, a mí no me gusta. Sobran coros demasiado enmarañados donde la gente no se queda quieta nunca. Los coros del *Mesías* tienen un claridad que, evidentemente, al auditorio le producen una percepción clarísima de los diseños simultáneos. Pero también en el *Clave Bien Temperado* de Bach se ven cosas clarísimas donde siempre el sujeto es en notas largas y el contrasujeto es en notas cortas o al contrario. Esa claridad de diseños para mí es una maravilla. La imaginación terrible de que Bach está terminando algo, y ahí de ese punto en que termina arranca con otra cosa y es casi interminable la inspiración y lo que hace. Para mí, el agotar posibilidades como el *Clave bien temperado* o las *Variaciones Goldberg* que salen miles y miles de cosas para mí es extraordinario. Y, por supuesto, que yo he querido crear cosas que pasen así, por mil posibilidades. Sobre todo, en música para teclado.

También, lógicamente, a nivel armónico hay una presencia de las polifonías medievales, de los primeros intentos de polifonía, que me resultan de más interés, como a Debussy le resultaron, que coincidir con los planteamientos armónicos barrocos, clásicos y románticos. Para mí son… no puedo entender cómo un compositor todavía compone usando esas cosas o estudie armonía (un compositor para qué va a estudiar armonía). Realmente, creo que hay un crisol de posibilidades medievales y renacentistas en conceptos armónicos extraordinarios. Y estructurales, sobre todo en la Edad Media. Entonces, hay autores como Machaud que están

presentes en mi música en montones de cosas.
Pero posteriormente, ya más acá, la furia de Beethoven y las cosas de Beethoven también tienen que estar muy presentes en mi música porque sigue siendo casi el músico con que más me identifico. Pese a que yo siempre he pensado que más bien es Debussy el músico con quien más me he identificado.
Luego, por ejemplo, hay una gran influencia de las riquezas orquestales de un Stravinsky, de un Korsakov, del mismo Debussy, Ravel... La música mía tiende a esos refinamientos sonoros, a ese descubrir matices.
Luego, hay lógicamente influencias de un Stravinsky, de los planteamientos sobre todo, leídos en los sesentas, de lo que estaba haciendo Boulez, de lo que estaba haciendo Luigi Nono, en alguna medida están en mi música. A veces más por haber leído sobre esa música que analizado esa música. (De) Boulez, más bien, casi nunca he analizado nada, sino más bien que lo tengo a nivel de vivencia y me fascinan algunas cosas de Boulez, pero, a nivel inconsciente puede haber cosas ahí. Pero un Ligeti, por ejemplo, sí es muy claro que a veces, o un Penderecky, que hago cosas que ellos plantearon. Esas polidinámicas casi arrítmicas de Ligeti de Atmósferas o de Lontano me resultan bellísimas. Realmente, en mi música hay influencia de eso, de esos recursos (sería como no poder usar un Bajo de Alberti porque ya se ha hecho). Esos planteamientos polidinámicos estáticos que un grupo de sonidos crece mientras otro disminuye, me parece que renuevan las cosas, el lenguaje musical occidental, sin caer en los horriblismos que tenían que tener antes de mediados de siglo. Conozco poco, pero me parece que Schönberg y Albam Berg y estos, les fascinaba que sonara horrible y que el diseño fuera espantosamente imprevisible. Me parece horrible casi nunca me... A pesar de que hay unas músicas para coro masculino de Schönberg, que creo que no son dodecafónicas todavía, que las oía antes y me gustaban. Y cosas de Albam Berg que me gustan mucho: Wozzek por ejemplo, que hace años no oigo. Pero yo creo que Ligeti con esas piezas como Atmósferas, supera la necesidad de que las cosas sean horribles e imprevisibles y vuelve otra vez el gusto por las... Es más, Gastón Fournier le preguntó a Ligeti una vez en una conferencia en ... o no sé dónde, que si podía considerarse esa música de él de esa época, una especie de neoimpresionismo, y le dijo que por supuesto, que era una herencia del hedonismo sonoro muy neoimpresionista, si se puede decir.
Luego, lógicamente mi música quiere desarrollar la idea de Bártok, que a Stravinsky le parecía muy mal, de estar usando folclor y tradición. A mi me gusta muchísimo. Entonces la música mía casi nunca está en el aire, casi siempre está hecha sobre una canción recopilada por Emilia Prieto, unas siete u ocho canciones de Emilia Prieto que yo he usado durante años. Y luego, últimamente, la canción bribri esa... la obra esa, estilo Fernando Palacios con narrador y orquesta para grupos estudiantiles: *Mo* (el libro *Mo* de Lara Ríos, la nieta de Aquileo Echeverría), está basada en el canto bribri que estoy usando ahora ya varios añitos que, las posibilidades que tiene me han fascinado. Entonces, hace añitos compongo todo con ese canto.

J. C. Sí, una de las preguntas, sobre la sonata más bien pero, adelantando, es si ha usado *Dios cuidará de ti* en otra obra.

M. A. Un ballet que estuve haciendo hace mil años Op. 30, que nunca lo terminé, sobre el *Cocorí* de Joaquín Gutiérrez, yo creo que está hecho sobre esa canción.

Archivo 2
00:25

J. C. Me decía también que también hay en su música influencia de Sibelius.

M. A. Sibelius es un autor que yo descubrí jovencillo, saliendo de secundaria, un disco con la 7ª sinfonía de Sibelius, con Sir Thomas Beecham. No podía entender cómo podía

haber una maravilla de música así. Además, nadie sabía quién era Sibelius, nadie lo conocía. Entonces conseguí el libro clásico de Cecile Grave de Sibelius y después Constant Lambert también comentando a Sibelius y empecé a corroborar, comentando con don Carlos Enrique Vargas, que Sibelius era una maravilla de música. Debe haber una influencia de Sibelius. Después descubrí la 4ª, la 5ª sinfonía. Entonces son obras que la partitura prácticamente nunca la veo porque no quiero que se me convierta en notas, porque tengo una gran vivencia de esa música. Claro, sólo en días que están nublados o al atardecer o al amanecer. No podría al mediodía, escuchar una música tan "nublada". La última que conocí fue la 6ª que tiene un primer movimiento extraordinario y un final también para mi es absolutamente extraordinario.

Entonces, hay músicas de esas que me gustan tanto, que deben estar en alguna medida presentes en mi obra.

01:50

J. C. ¿Qué lo motivó a componer con esta técnica específica?

M. A. Bueno, esa pregunta es curiosa porque, si uno va más allá de esa pregunta, termina en la pregunta que siempre le hacen a uno sobre las obras. La gente que no es de música que le preguntan... Siempre creen que es como la única obra uno ha hecho y le dicen: "y ¿por qué la hizo? ¿cuál musa lo inspiró?" Stravinsky siempre contestaba que cuando un compositor termina una pieza, lo que tiene que hacer es comenzar otra. Realmente puede no haber ningún motivo. A veces sí se plantea uno... un pintor que se decida hacer un cuadro sólo con azules... Entonces un compositor de pronto plantea un determinado tipo de cosa que explotar como recurso técnico o algo ya de contenido o inspiración. Una música que exprese no sé qué... cosas de ese tipo.

Esta sonata es una pieza más, pero yo quise una sonata... yo había hecho otra sonata, la grandísima de la mano izquierda, Op. 14, creo, y esta es como la segunda que hago realmente. Si no me equivoco. (si no es que hay otras pequeñas en medio). Esta sonata fue la idea de usar esa canción y hacer una pieza para piano que fuera bastante brillante. El primer movimiento tiene un montón de glissandos y derroches de cosas que yo creo que son bastante virtuosísticas. Yo quería sí, una cosa brillante y que diera gusto tocarla y escucharla. Y un coral final que, en opinión de Schafer, tenía que ser más lento que como lo tocó el Mtro. Jorge Carmona. Porque él dijo, fue muy curioso porque a Schafer no le interesa la música para piano, en general, siempre dijo que no cuando venía y hablábamos. Y esa sonata le gustó y dijo que qué bonito pero que si no era más lento ese movimiento, ameritaría un tercero y yo detesto las obras de tres o cuatro movimientos. Entonces, el segundo tiene que ser lo suficientemente sustancioso como que ahí pueda terminar.

Ahí heredo mucho el planteamiento de Beethoven de la obra en dos movimientos: la sonata Op. 90. Las sonatas para cello y piano, prácticamente son en dos movimientos aunque se puedan en dos partes casi, cada uno. Pero cuatro de esas sonatas son en dos movimientos. Luego, no sé en qué otra sonata Beethoven tiene... ¡Ah! *La Inconclusa* de Schubert, que es una maravilla y son dos movimientos prácticamente iguales: el allegro no es tan rápido y el lento segundo no es tan lento. Entonces son dos movimientos ni siquiera contrastantes realmente, son sólo dos grandes. Por supuesto que no necesita minuetos ... ni esa estupidez. Casi siempre un absurdo en las sinfonías clásicas todo lo que viene después del primer movimiento. Sobre todo, los finalitos son pésimos. Eso sí detesto: el finalito en carrerita. Me gustan lo finales tranquilos y con cierto nivel de intensidad o contemplativos. Pero para nada un finalito superficial para que no se aburra la baronesa y el archiduque del siglo XVIII. Encuentro que es una imbecilidad absoluta. Ni siquiera deberíamos

estar tocando... A no ser el final de la *Sinfonía Júpiter* o el final de la 40 que sí son finales de verdad. Beethoven eso lo cambia y hace el gran final. Como Mahler también: un gran final monstruoso. O la audacia de Chaikovsky de terminar la *Sinfonía Patética* con ese terrible final. Para mí, esos modelos son extraordinarios.
Es muy curioso que Schafer también te oyó tocando a vos esta sonata y me oyó a mí en México tocando la otra sonata grande del premio del 90 la Op. 111. Que esa sí, como es tan comprometedor para un compositor componer una sonata para piano Op. 111, a la par de la Beethoven, yo tenía que hacer una obra en dos movimientos (¡Ah! Esa también es en dos movimientos) pero completamente diferentes. Entonces *Sonata quasi un claro de Luna* que a Schafer le hizo gracia también. Eso me hizo sentirme muy contento.

05:50

J. C. Por supuesto, es un gran honor. Mi pregunta era sobre la técnica de composición. ¿qué lo llevó a utilizarla? La pregunta sería: ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece esta técnica al compositor?

M. A. Pues fue la *Sonata para la mano izquierda* Op. 14, me dejó maravillado de todo lo que se podía hacer en un piano sólo con una mano y transformando un motivo como la canción *De los Álamos*, sacándole el jugo a tal punto. Es realmente loquísimo. Todo lo que pasa en esa sonata y sólo con una mano, a mí todavía me deja sorprendido. Entonces aquí también: con esa canción quise sacarle el jugo y crear un montón de situaciones con esa misma canción cumpliendo con ese virtuosismo, con ese final tipo coral de ningún interés rítmico y usar el teclado para arriba y para abajo, en regiones extremas y, yo qué sé... me fascinó empezar a hacer cosas de gran despliegue de recursos del instrumento.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

M. A. Yo creo que renueva los lenguajes musicales de todo el cosmos. Aunque seguro sólo aquí hay sonatas para piano, en este planeta. Pero es muy divertido pensar que... yo conozco poquísimo de lo que se conoce (produce) en Centroamérica, realmente apenas estamos comenzando a conocer. Entonces no conozco casi, la obra para piano de compositores centroamericanos. Pero a juzgar por lo que circula de Chopin, de Beethoven, de tanta gente, estas sonatas, sin pretender demasiado, maravillas, es distinta, por lo menos es distinta de lo que yo he visto y escuchado. Entonces creo que son un aporte al repertorio occidental, universal. Claro, ayer sale en el periódico que una de las lunas de Saturno tiene un anillo (seguro es un anillo de compromiso, claro). Y entonces, yo no sé si allá en ese lugar hará falta esa sonata, pero por aquí puede ser interesante el aporte de cosas diferentes a las que uno ha conocido. Claro, puede haber compositores haciendo cosas curiosísimas que no estén editados ni grabados ni divulgados todavía, que sean de hoy o de un pasado más o menos cercano o remoto, que tenga posibilidades curiosas que no conocemos y coincidan en algo con esto. Eso siempre puede pasar. Pero yo creo que, dentro de lo que circula normalmente, alguna música mía para piano, como esta sonata, no es tan corriente con relación a lo que hay circulando.

09:15

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana? Bueno, ya adelantó un poco...

M. A. Bueno diay, no sé. Eso siempre es muy discutible, todo lo que sea renovación, innovación porque también... Recuerdo aquellos libritos de Mao-Tse Tun, que dio unas conferencias en Yenán, criticando toda la obsesión de renovación estilística y nuevos aportes y nuevos inventos en occidente dándole la espalda a las masa de

público. Lógicamente, en la posición política, encontraba que era demasiado Torre de Marfil estar jugando que si Luigi Nono hacía esto, que si Boulez hacía lo otro, y que si Xenaquis hacía no sé qué, y que realmente él pensaba que "ustedes se están preocupando demasiado de hacer filigranas de marfil y maravillas seguramente" porque él era el primero en decir que Beethoven era una maravilla y que ya había un montón de chinos que ya iban a necesitar de Beethoven y que no podía quitárseles Beethoven. Pero que, primordialmente, debíamos pensar en cómo hacer para que las masas de gente pudieran disfrutar de esas bellezas que se estaban componiendo como muy de espaldas a la preocupación de la repercusión o el aprovechamiento de la ciudadanía.

10:28

J. C. ¿Eso escribió Mao-Tse Tun?

M. A. Sí. Muy interesante. Yo hace mil años lo leí. Pero me quedó sonando mucho.

J. C. ¡Buenísimo!

M. A. Sí porque es un pecado que seguimos cometiendo. Pero en un país como el nuestro, que no es en París o como en Madrid, que a la gente qué putas le importa que haya música en otro lado o no. Parece que en términos convencionales, con que haya música en el Liceo de Barcelona, ya es suficiente. En un país centroamericano o latinoamericano donde no hay nada casi en ningún lado, nos planteamos constantemente, la necesidad de que el derecho a la educación del ciudadano le permita un día disfrutar de Beethoven y disfrutar de Benjamín Gutiérrez y disfrutar de mi música. Otros lados, como mucha gente de una ciudad como París, uno ve que no les importa un bledo. Cada cual... Lee uno un libro francés sobre música nueva: "que las masas no entienden", no importa, las masas tienen toda la música de consumo y no importa. A nosotros sí nos preocupa que la gente esté tan atontada por las transnacionales con un repertorio tan estúpido generalmente, obligatorio para todo el mundo donde esté porque siempre está sonando, mientras la gente no ha disfrutado de la 5ª de Beethoven ni ha disfrutado de la 9ª de Beethoven ni de la 7ª de Sibelius. A nosotros sí nos preocupa. Entonces yo creo que en Centroamérica, no sé hasta donde en el resto de Centroamérica, pero en Costa Rica, muchos colegas de arte y de música tienen una buena preocupación de que lo que hacemos pueda tener una divulgación pueda ser aprovechado por el público y no simplemente por una elite.

12:14

J. C. ¿Qué opina de los compositores que siguen componiendo música tonal aun en el siglo XXI?

M. A. Lo primero que se me ocurre es que no puedo entender. Para mí es absolutamente incomprensible que alguien pretenda hacer una sinfonía y hacer una obra supuestamente de peso y de madurez del compositor usando tónica y dominante. Ya un bossa-nova de hace 40 años y más, hacía maravillas que no eran simplemente tónica y dominante. Entonces no puedo entender cómo pueden hacer una mala copia de un coral de Bach o una mala copia de un Mozart o un Beethoven... Cuando ya Debussy planteó que habían otras cosas que se habían hecho y se podían seguir haciendo e inventando. Reciclando cosas viejas e inventando nuevas. Entonces, para mí, es incomprensible cómo un compositor de los que medio se tocan aquí en Costa Rica... o un Phillip Glass o gente así, que a veces oigo cosas que no tienen el menor interés, ningún sentido.

Otra son los minimalismos, minimismos (como dice Coriún Ajaronián que más bien es minimismo en español), que suenan y suenan tiqui-tiqui-tiqui y casi no cambian. Eso me parece una propuesta que puede ser muy interesante, muy distinta en medio de lo tradicional que es en algún sentido. Pero esas cosas que toca la Sinfónica a los

compositores nacionales, y encarga, y todo... yo no puedo entender. No pasa nada que tenga interés. No puedo entender cómo no les interesa incursionar en posibilidades inéditas. Para mí es un misterio. Simplemente, no lo puedo entender. Y, por supuesto, me parece una imbecilidad. Pero ¡hay gente para todo! Gente que le gusta complacer a las mafias de gente que impiden la circulación en el país, a nivel oficial, de novedades, por llamar así. Entonces: ¡hay que complacer!
A partir de la Sinfonía de Luis Diego, comenzó el desastre. A partir de ahí, no sólo Luis Diego comenzó a componer cosas que interesaran, sino que todos los compositores jóvenes empezaron a ver que, para ser aprobado por doña Gloria Weisbluth y otras figuras perversas de la música de este país, había que hacer cosas corrientes. No simplemente tonales sino absolutamente corrientes. Y eso es lo que siguen haciendo en general. Además, ni conozco lo que hacen porque, con un pedacito que oiga, me dio cuenta que no pasa absolutamente nada. No es que yo sea demasiado... Bueno, seguro es que yo soy demasiado engreído como compositor, pero es que me he pasado 40 años viendo a ver qué invento, viendo a ver cómo transformo y me fascina descubrir que los sonidos complementarios de algo que estoy haciendo producen una sonoridad que nunca sospeché y de pronto caen en un acorde perfecto los complementarios de lo que estaba trabajando. Entonces el acorde perfecto está perfectamente justificado ahí. Pero trabajar todo simplemente por acordes mayores y menores, no puedo entenderlo. Yo sí, en general, si uso acordes, son sólo mayores y menores. Sétimas, novenas cualquier otro tipo de cosas salen por contraste con las otras voces. Pero básicamente son los acordes mayores y menores. Sobre todo, porque no me gustan los aumentados ni los disminuidos. Pero si aparecen en algún momento como parte del proceso, me resulta muy interesante porque entonces hago alusión a los acordes que están sonando hace ya bastantes siglos. Lo que no entiendo es usarlos como los usaba Haydn o como los usaba Bach. Sobre todo que a veces los usan con una imaginación y una riqueza como la de un coral de Bach y uno se convierte en una música mediocre cuando pretende imitar lo que ellos hacían, habiendo mil formas de inventarse otras cosas.

15:50

J. C. Habiendo pasado tanta agua por debajo del puente.

M. A. Sí. Para mí es incomprensible, sencillamente.

16:00

J. C. ¿Cuál es la técnica de composición está utilizando ahora? Si se puede decir de **una técnica de composición**

M. A. Lo mismo de siempre: esa idea de transformar... He abandonado algo que hacía hace unos años, ya hace bastantes años. Era coger el material original, la materia prima, y aumentarle digamos, un semitono a todas las notas, para arriba o para abajo. Escribía el original y abajo hacía una tabla. Escribia el original más un semitono. Todos los intervalos. Después el original más dos semitonos, más tres semitonos... construía tablas llenas de posibilidades. Después eran tantas que no sabía cuáles usar. Y salían cosas horribles como tritonos en cualquier lado. Trabajaba mucho con eso pero después me dio pereza transformar el material melódico y a menudo lo uso en estado literal sólo que las superposiciones, los desfases, los planteamientos rítmicos, adulteran el material. O el material superpuesto en contrapunto con sus complementarios.
También esos semitonos producían cosas muy curiosas: la melodía iba adquiriendo una tesitura que se salía de los instrumentos normales. Cuando uno ya está aumentándole una cuarta constantemente a los intervalos de un material original, inmediatamente se sale de las tesituras normales entonces hay que hacerlo de forma más libre.

Por otro lado, constantemente he tenido así como una sistematización muy grande de esos recursos, de procesarlos, una forma muy libre de usarlos y de hacer momentos muy libres, casi improvisados. Mucho de lo que compongo, sobre todo más acá, es una improvisación escrita. A veces, como dice Ligeti, que la forma no le interesa y crea una estructura y la echa a andar (pero la sonata tiene una unidad tremenda) y si resulta un A-B-A o un A-B-C no le preocupa. Entonces, a menudo veo que mi música también. La forma sale sola después, si uno la revisa, pero realmente voy haciendo cosas, estructurando cosas, alternando cosas a veces en forma muy antojadiza o improvisada, a veces muy sistemática. Pero ese recurso de transformar los intervalos siempre hacia arriba, siempre hacia abajo, hace tiempo que no lo uso.

En algún momento se me ocurrió algo muy interesante: llegaba un momento de una pieza y pensé: ¿ahora qué hago que sea un borrón y cuenta nueva total? Que sea una cosa que no calce totalmente, que sea lo más posible, incongruente. Que la pieza corte y entremos en otra dimensión, lo más cambiante posible con relación a lo que teníamos. Eso hace unos añillos se me ocurrió, y ahora creo que es lo que estoy haciendo todo el tiempo: que cada ratito cruzo y hago una cosa que sea, como quien dice, un borrón y cuenta nueva. Entonces se volvió casi una constante. Era casi obsesión, estar en algo y pasarse a otra cosa completamente. No sé hasta dónde, de veras, está funcionando así o hasta dónde ya se convierte en un lugar común. Como en la última danza de La Consagración de la Primavera, que la cambiadera es tal, que se convierte en lo normal, el cambio de esquema rítmico.

19:24

J. C. ¿Ha utilizado otra técnica de composición, música tonal por ejemplo?

M. A. Siempre salen acordes y cosas... Lo que no me gusta es, digamos, si sale una melodía normal, que vaya armonizada normalmente. Talvez al final va a salir así. Pero anteriormente fue armonizada con más cosas: con cuartas, con acordes llenos de sétimas y novenas o con sus sonidos complementarios, que produzcan algo muy extraño... En el Op. 7 estaba yo trabajando una cosa que venía con muchas quintas en el bajo y un motivo que salió de la segunda sinfonía a tres voces de Bach que hace ... (canta) Eso lo trabajé sin darme cuenta en una pieza que era un Preludio, Fuga y Postludio, o más bien Preludio, Villancico y Coral, trabajado en Schwäbishhall en el 77. Nunca lo terminé. Era dedicada a una familia que nos dejaba estudiar piano, que después nos acogieron varias veces a Carmen María y a nosotros en Alemania. Vinieron una vez aquí. Son una familia que nos ha querido mucho y nos ha chineado mucho en Alemania. La familia Zigel. Esa pieza nunca la terminé pero era una versión del barroco con muchas quintas y prácticamente como una pieza de Bach. Pero ¿cómo era la pregunta?

J. C. Que si ha utilizado alguna otra técnica de composición.

M. A. Eso era casi tonal o diatónico en una mano, mientras en la otra había quintas descendiendo o ascendiendo en intervalos paralelos. Entonces, eso produce un desfase que a veces está superponiendo las notas blancas con quintas que van de blancas a negras para allá y para acá. Entonces va creando climas armónicos casi casuales muy curiosos.

Otra cosa que me gusta es que, si alguien está haciendo un fa #, haya otra voz haciendo un trino sobre fa natural y sol para superponer tres semitonos. Cosas de ese tipo me gusta que estén dándose. O que las voces coincidan en una especie de mayor-menor simultáneo. Que si hay alguien haciendo un tremolo do-mi, alguien esté haciendo un tremolo sol-re # para que se de... a menudo planteo o que melódicamente, si está la cuarta o quinta de do y sol, con las notas do y sol, alguien esté jugando con re # y mi. Entonces produce una alusión a lo tonal, pero bimodal

que produce una disonancia muy extraña, no del todo disonante... siempre produce una ambigüedad y cierta alusión a lo tonal. La cantata aquélla de Stravinsky, *El Rey de las estrellas*, que es una maravilla de cantata (la versión de Tilson-Thomas es la única que conozco, una que viene antes de la Consagración de la Primavera. De los últimos acetatos), esa cantata que le dedicó a Debussy. Stravinsky sospecha que Debussy nunca la entendió. La partitura es infame, no se puede ni leer, es malísima. Brian Fernenhau me decía: "hacé vos una partitura de eso". Yo me quedé extrañado, creía que yo podía tener acceso a las editoras y que si yo dibujaba una partitura bien hecha la Schott o la no sé cuál podía editármela. A la larga, de verdad, pero nunca pensé eso. Yo siempre me movía en Europa en esos tiempos pensando que las altas esferas de los del Olimpo o las mafias acaparadores eran impenetrables. Entonces, realmente, casi nunca he pretendido colocar mi trabajo, en ningún sentido, en esos lados. Me da pereza. Siempre creo que se pierde mucho tiempo viendo a ver... Claro, ahora con un Alexandr Sklioutovsky que es un mago en colocar pianistas en la estratosfera, hasta en Carnegie Hall ha habido música mía. Las cosas que uno nunca puede imaginar en este país. Esa cantata está llena de acordes bimodales y es una maravilla en sonoridades que produce. Un poco agrias.

Pero claro que sí, más de una vez hay... sobre todo con esta melodía indígena bribri, que me permite usar dos acordes dentro de los cinco sonidos de la melodía, fa # mayor y si menor, y luego seis acordes que salen de los sonidos complementarios. Entonces, también, con mayor razón puedo usar, hablando sólo de acordes mayores y menores, los 16 acordes restantes hechos en los 12 teclas posibles, como complementarios. Entonces en cualquier momento yo puedo entrar a cualquiera de esos juegos de acordes. Claro, nunca están usados con relación de tónica y dominante. Ni siquiera pienso cómo están usados. Simplemente, talvez según los numeritos usados, uso un do menor y después, a cuatro semitonos, para arriba o para abajo, un acorde de mi menor o de sol # menor. Después en los series sigue un cinco, entonces, hago una cuarta para arriba o para abajo un acorde menor. Tal cual Debussy: todos acordes menores, por ejemplo. Entonces va a sonar curioso pero no va a estar metido en una tonalidad. Pero ya las Nubes de Debussy tiene paralelismos y todo, que están fuera de una tonalidad.

J. C. Y no toda la pieza está construida...

M. A. Ah sí, sólo en momentos, porque si no dejo chance... el contraste sería, así como los clásicos, como dije antes, tema a y tema b, en motivos ambiguos rítmicamente y diseños ambiguos y diseños rítmicos, armónicamente momentos que aluden a los acordes normales y momentos de planteamientos de conglomerados sonoros que no son acordes de esos.

25:15

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

M. A. Bueno, es que a mi me gusta mucho los títulos. No me gusta mucho los autores cuyas piezas todas se llaman Atardecer, Amanecer, Crimen pasional, Ogros y mariposas... Entonces, realmente, casi no me gustan. Entonces me gusta que las piezas se llamen sonata, sinfonía, cantata, oratorio... Sólo cuando Carlos Quesada me encargó todas esas piezas descriptivas, entonces salieron las 31 piecitas esas de volcanes y amaneceres y cosas de ese tipo. Pero en general, me gusta que las obras sean sonatas, cuartetos, tríos, conciertos... Yo creo que hacer sonatas me gusta porque son títulos neutrales. Y sigo pensando que hay tales maravillas en las sonatas, sobre todo pensando en Beethoven (a pesar de que a Jorge Carmona no le gustan mucho las sonatas de Beethoven), y a pesar de que yo, por supuesto, no las conozco todas, ni entiendo, por hablar en esos términos, muchos de los momentos que tienen. Sólo la idea de hacer una cantidad de obras todas sonatas, una obra tan

admirable, me fascina. Yo quiero realmente ser un compositor de hoy y de aquí pero sin dejar de ser un compositor que continúa la tradición de gente cuya obra es tan notable, como un Beethoven. De Mozart no sé porque conozco muy pocas sonatas de Mozart. Y menos de Haydn, un compositor que me da muchisísima pereza.

J. C. ¿Cuándo compone para el piano, toma en cuenta las posibilidades técnicas de los ejecutantes y del instrumento o sólo piensa en las exigencias de la obra misma?

M. A. Bueno, un promedio de las dos. Claro, no tengo recursos pianísticos suficientes para sospechar cuándo puedo meter la pata. Acabo de descubrir, en cinco sonatas que compuse recientemente, a solicitud de alumnos de Alexandr, que hay una para Patricia Molina que tiene un la b grave que no existe en los teclados normales. Sólo en los pianos que llegan hasta fa (por dicha ahora hay unos así). Pero en los pianos normales no hay ese la bemol. A veces no me doy cuenta que escribo algo tan agudo y tan grave que no está en el teclado. Bueno, uno tiene derecho a equivocarse. Ella verá... me da pereza corregirlo, ella verá si lo toca en otra octava o qué. Pero en general, es un promedio de lo que yo creo posible y los recursos que está planteando la obra.

Un día de estos pasó algo interesantísimo. Me escriben de la Universidad Católica de Washington un chileno y otra muchacha americana que se llama Josselyn Altman o algo así. Mandan un e-mail, que descubrieron un catálogo impresionante, el de aquél, ¿cómo se llama?

J. C. El que está en Internet, de Composer 21

M. A. Bueno... descubrieron que tengo un montón de música y que ahí tenían las *Invenciones de la mano izquierda* Op. 14 y otras cosas. Que les explicara, que evidentemente no se pueden tocar las dos voces juntas con una sola mano, y que si era un título irónico y me preguntaron varias cosas. Y que si la izquierda tenía connotaciones políticas. Eso me hizo mucha gracia. El asunto es que ellos seguro no son muy pianistas entonces creyeron que era una ironía. Porque Heino Schwarting tocó las dos primeras y Gerardo Meza las ha tocado. Quiere decir que sí se pueden tocar. Casi sí se pueden tocar todo con dos manos. Yo he tratado de que no sea imposible del todo tocar las cosas.

Luego, cada vez compongo (eso es una cosa interesante en cuanto a técnica y estilo de composición) cada vez hago cosas casi más simples, que haya que estudiar muy poco. Me da pereza a mí estudiar las cosas y pienso que a otros les puede dar mucha pereza estar ensamblando cosas difíciles. Sí me gustan las poliritmias: el 2 contra 3, el 3 contra 4... todo eso si hago cosas porque me parece fascinante y en la música callejera latinoamericana lo hay. Pero, eso de matarse estudiando una obra... me gusta que las cosas sean más simples. Como que yo pudiera tocarlas sin estudiarlas mucho. Entonces, sobre todo en las obras para piano, o algunas de orquesta, son lo contrario de Ravel, del virtuosismo. Pero me gusta que los instrumentistas se sientan contentos haciendo cosas. Derroche de recursos en su instrumento pero fáciles de manejar. Que sean un poco grosso modo y un poco improvisados para que no demanden realmente una "matada". (que a mí, me da mucha pereza la matada con una obra).

30:30

J. C. Cuando piensa en componer una nueva obra, ¿piensa en las expectativas del público o solamente en las exigencias que le presenta la obra?

M. A. Más que todo en eso. Como aquí, sobre todo la música orquestal está tan vetada, si la Sinfónica en todos los conciertos tocara una obra nuestra, como tengo tantas, constantemente se escucharía música de nosotros, música orquestal. Entonces uno podría pensar... Pero, en general, una obra orquestal la pienso casi siempre en distribución espacial. Muy a menudo. Con qué músicos instalados por aquí y por

allá. A veces en un lugar concreto como el Teatro Nacional, nunca llegan a realizarse. Por lo menos en este momento. Pero pienso más en la obra misma que realmente en lo que pueda esperar el público. Porque además veo que casi todo lo que presento al público le gusta. Contrario a lo que maneja las mafias de la música oficial, contrario a lo que sale el idiota de Andrés (Sáenz) diciendo. Ya la última vez tuvo que decir, con el concierto de la mano izquierda, que él diferia del público, porque el público aplaudió demasiado y pareció contento, mientras él estaba muy descontento. Entonces, en general, yo creo que la gente mala nota y envidiosa... que si hay nuevas propuestas hay que eliminarlas y... yo veo que a la gente le gusta mucho que haya cosas diferentes a lo que se está haciendo. Entonces en eso sí pienso que al público, por lo menos aquí, le va a gustar bastante.

J. C. Pues sí, soy testigo de eso.

M. A. No. Y además en otros lados. Sin pretender demasiado, pero que a Murray Schafer le guste alguna música mía y luego, se toque en algunos lados y venga gente del extranjero diciendo: "la que más gustó es la música tuya". Una pieza coral mía y vuelve Israel Carrillo de un festival coral en Sudamérica y sale diciendo que el *Botton* fue la que más interesó de todo el festival. Y cosas parecidas. Entonces realmente veo que no ha sido en vano la forma tan tesonera con que yo, sobre todo por el placer de hacerlo, he trabajado tanto en esa renovación y esa búsqueda de un planteamiento personal.

32:30

J. C. Recuerdo cuando presenté en Cuba las *Vagabunderias*, Cecilia Casas estaba fascinada con el título, que le parecia inconcebible que alguien hubiera compuesto *Treinta y dos vagabunderias para piano bien temperamental*. Le parecía algo totalmente salido de todo. Que tenía que conocer al compositor.

M. A. Claro. Bueno, y después nos conocimos. Y buenísima nota porque hizo comentarios de la Fábula del Bosque lindísimos.

Ahora, acordate que hay todo un estudio de la titulología, de las locuras que inventa un Orellana, por ejemplo. Es muy divertido inventarse títulos así. Y además, de una vez, de paso, se matan otros pájaros de un solo tiro: la gente formal y erudita y seria se le pudre el hígado cuando uno inventa títulos locos. Se le pudre el hígado totalmente y eso es muy divertido ver gente brava con lo que uno hace.

J. C. Como la *Tarantella de la Tarántula Atarantada*.

M. A. Sí. Y de las *Piezas para perder el tempo*. Cosas muy divertidas.

J. C. ¿Cuántas veces se ha interpretado su sonata y quién(es) la ha(n) ejecutado?[2]

M. A. Yo creo que vos sos el único que la ha tocado.

J. C. ¿no fue que Alexandr la tocó en Estados Unidos? Recuerdo que él no quiso que la oyéramos porque hacía una interpretación totalmente diferente.

M. A. Ah si. Entonces no conocemos la interpretación de él es cierto.

J. C. Yo necesito programas de mano de eso.

M. A. Habría que buscar. Yo tenía por ahí. Si no, Alexandr los debe tener. No creo que él los pierda.

J. C. Yo tengo que buscar los míos, pero seguro usted tiene otros.

M. A. Tal vez.

J. C. ¿Qué espera cada vez que se interpreta su obra?

M. A. No espero que el público la acoja con entusiasmo. Eso siempre pasa. Estoy ya fascinado que pasa todo el tiempo. Si se toca bien. Si Marvin Araya destroza la pieza y no entiende nada, por supuesto que es un desastre. Lo que pasó con el *Concierto de cello y piano*. Keren y Álvaro alistaron eso de maravilla como solistas

[2] Se solicitó a cada entrevistado facilitar programas de mano y demás textos, sin embargo, la mayoría no los guardó.

y Marvin no dio pie con bola. Cuando uno es ignorante en música nueva o en dirección de orquesta, por supuesto... pero diay! Entonces espero que algunas de las cosas que yo como compositor planteo, haga caso. Que haga uno la *Fábula del bosque* y donde son momentos rítmicamente ambiguos de verdad sean rítmicamente ambiguos y no me los cuadren como han hecho algunos directores aquí. O que los momentos rítmicos de verdad sean rítmicos. Un quinario rápido, las cinco corcheas que me lo conviertan en dos contra tres o tres contra dos lentísimo que pierde todo interés. Y últimamente, por la misma falta de experiencia de todos nosotros tocando obras nuevas en este país, me di cuenta que esos quinarios de cinco corcheas que uso son un poco como el Scherzo de la 9ª, que se va midiendo compás por compás a un tiempo en grupos de tres o de cuatro. Porque Beethoven pone, donde entran los timbales dialogando con todos, ritmo de tres en la batuta o ritmo de cuatro en la batuta, batuta de cuatro o batuta de tres. Eso, con el montón de años, descubrí que era realmente eso lo que yo necesito. Esos quinarios, con la pieza que se tocó en los Juegos Nacionales en el Estado Rosabal, después de componer la pieza y con el director que no hace caso, descubrí que es que hay que escribir los compases a uno y agrupando tres de uno, cinco de uno, cuatro de uno para que sea como esa forma de compás a un tiempo del Scherzo de la 9ª de Beethoven. Entonces, lo que espero yo es que el director y los ejecutantes hagan caso a algunas cosas básicas de mi música. Otras inventan de su lado y la alteren y la transformen y la enriquezcan como quieran. Eso siempre es interesante con algunos elementos abiertos. Pero también hay que contemplar lo que cuenta Alexandr Sklioutovsky de Sviatoslav Richter que agarró la Sonata 7 de Prokofiev y la transformó como le dio la gana y ahora se toca como a él le dio la gana transformarla y que Prokofiev no le volvió a hablar. Como tampoco le hablo a la gente que ha interpuesto obstáculos a mi música: Arnoldo Mora, colegas compositores y gente que ha impedido desde alguna perspectiva de poder, impedir la circulación de mi música entonces yo no les hablo. Claro, después seguro me tocarán más años de Purgatorio por estar no perdonando a la gente. Pero yo tampoco pretendo ser un arcángel.

37:45

J. C. La siguiente ya me la ha respondido, pero: ¿Cómo reacciona el público ante su obra?

M. A. Bueno, la vez más extraordinaria fue el día de la *Sinfonía de Despedida*, Op. 102 (creo que es). Seguía después la Sinfonía de don Carlos en el Auditorio Nacional y ya había salido el Mtro. Hoffman y la Orquesta estaba lista para empezar la Sinfonía de don Carlos, después del intermedio, y la bola de gente que había alrededor mío, en la sala, en uno de los pasillos del Auditorio Nacional, no se había disuelto de la cantidad de gente preguntando y opinando que duró todo el intermedio y tuvimos que irnos para afuera porque no se podía empezar la sinfonía de don Carlos de la cantidad de gente que quería hablar y preguntar y comentar de la *Sinfonía de Despedida*. Aparte que mi suegra y otra señora vecina que nunca oía obras contemporáneas y casi nada de música clásica, salieron diciendo que les había encantado. No les sonó disonante, rara... no, no. Simplemente dijeron que "qué cosa más linda". Otro amigo, Eduardo Otoya y Gabriel Muñoz, compañeros de colegio, salían cosas con el arpa y cosas bonitas de la escala esa que yo descubrí de terceras menores y segundas menores de seis sonidos nada más. Todas las variantes que produce esa escala tan bonita... de pronto salía un arpa y decían: "uy qué belleza", fascinados de que salieran cosas tan lindas. Entonces realmente, a veces ha habido una ostentosa acogida e interés de mi música. Tanto así que Manuel Rojas y todos esos hicieron una votación en la Sinfónica para que esa obra nunca se volviera a tocar. Porque había fascinado a tal punto, que no era posible permitirlo. Entonces la

obra nunca se volvió a tocar en la Sinfónica.

39:30

J. C. ¿Se acuerda cómo reaccionó el público con la sonata?

M. A. No. Realmente, no recuerdo. Pero en general ha sido muy bonito. La gente ha tenido… Es evidente que la gente en este país está ávida de que haya cosas distintas. Pero no distintas por ser distintas, sino por obedecer a años de elaborar una propuesta personal. Por el goce de inventar una propuesta con algunos detalles personales.

Alfagüell 2008 a: 20 de marzo

J. C. La vez anterior, usted me habló de los "números polivalentes". Podría explicar de qué se tratan.

M. A. Los números polivalentes son algo que me ha servido de mucho durante un montón de años. A la melodía que uso como materia prima, le hago un estudio interválico, entonces los semitonos de los intervalos… Bueno, mejor lo digo con un ejemplo: la melodía bribri hace fa #, la #, fa #, do #, re (en una 9ª menor), si, fa #. Entonces el primer intervalo es de cuatro semitonos, el segundo intervalo es de 5 semitonos porque es de fa # a do. Entonces me van saliendo unos numeritos que son 4 – 5. Después pego un salto del do # hasta el re en la otra octava que son **9**. Entonces ya tengo unos numeritos que son 4-5-9. Del re baja al do # es un 1. Del do # baja al si, que es un 2. Entonces ya tengo 4-5-9-1-2. Después vuelve al fa #, que es un 5, entonces ya no lo tomo en cuenta. Después hace do #, la #, que es un 9, nueve semitonos: una sexta mayor. Y por último, el intervalo último que aparece es de re a fa # que es un 8. Entonces esos números 4-5-13-1-2-9-8 son numeritos que son polivalentes y se pueden usar para construir cuestiones rítmicas, cuestiones melódicas, armónicas, decisiones sobre instrumentos, las veces que suceden las cosas o que no suceden, se pueden hacer niveles de matices, se pueden decidir estructuras… todo tipo de cosas basados en esos numeritos para arriba y para abajo.

J. C. ¿y qué diferencia habría entre esto y el serialismo integral?

M. A. Bueno, tiene su relación. Lo que pasa es que el serialismo integral está… Bueno, yo conozco tanto del serialismo integral pero sí tiene una relación. Lo que pasa es que salen de un material que no es mío, que es material de tradición. Entonces produce cosas que yo no estoy haciendo. Y son consecuencias que el que hizo ese material, por supuesto, nunca sospechó ni conoció porque son materiales tradicionales o indígenas. Entonces me produce una coherencia en el trabajo, una unidad y toda suerte de situaciones que son consecuencias jaladísimas del pelo, de lo que era el material original. Además, se pueden usar muy rigurosamente o muy libremente también. Entonces, de pronto, sirven para… eso se complementa con sonidos complementarios de un momento o de otro. Entonces es una infinita cantidad de cosas que se pueden sacar de esos numeritos. Porque son usados también muy libremente o muy literalmente también.

J. C. Ya me ha hablado un poco de la sonata, pero ¿se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra y la recepción que tuvo?

M. A. Yo creo que de sobra. Pensando sólo en la… el único pero es lo que Schafer dijo también de que el movimiento lento debía ser más lento. Pero en todo sentido, la interpretación que hiciste estaba lindísima y a la gente le gustó mucho. Al mismo Schafer le gustó mucho. Además, hubo que darle una gran estudiada porque es muy virtuosística en el primer movimiento. A mí me gustó mucho realmente.

J. C. ¿Cómo reaccionan la crítica y los colegas instrumentistas y compositores cuando se ha interpretado la sonata o alguna otra obra suya?

M. A. Respecto a la sonata, qué reacciones hubo no sabría decirte. No recuerdo de esa

misma sonata. Porque sé lo que le gustó a Schafer, que fue lo que nos gustó en ese momento, y que pasó con la otra sonata Op. 111. Pero sí me acuerdo de la primera sonata de la mano izquierda, que Sara Nelly se enojó porque era media hora y era un abuso con el público. Luego también objetó que me interesaba mucho la cuestión rítmica y ella objetó que había montones de momentos sin ritmo. Entonces yo le dije que era una de las gracias. Así como el canto gregoriano, parte de la gracia es evadir el ritmo normal, por supuesto que yo también hago cosas que... uno de los intereses más grandes en la transformación rítmica es eliminar el ritmo en gran parte.
Aparte, de eso..., Andrés Sáenz que siempre tiene que ver cómo destruye el trabajo de los demás. En general, la gente reacciona bien con mi música. O hay gente que reacciona mal y no me dice nada y yo no he tenido casi noticia.

J. C. ¿y los compositores?

M. A. Casi no porque se ha portado tan bien la mayoría conmigo que yo no me meto con ellos nunca. Ni los veo nunca, por dicha. Sí me llegan noticias de que Carlos Castro dice que los opus míos no debían estar así en todas las obras que tienen elementos abiertos porque no están listas, no están terminadas. Cada vez que se hacen... Entonces me llegó la noticia que él decía que no debían estar formando parte del catálogo porque no son obras terminadas. Así, entonces, lograría que unos cuantos números de opus se redujeran. Talvez le molesta mucho que yo componga tanto. Pero a mí me gusta componer simplemente. Pero aparte de eso, no sé que piensan los colegas. No me he fijado. La gente no habla ni se comunica. Además, para oír a algunos colegas decir tonteras, mejor casi ni he sabido qué dicen.

J. C. ¿Qué se ha escrito sobre usted y su obra? ¿por quién?

M. A. El primero creo que fue Gerardo Meza, que empezó a comentar las *Invenciones para la mano izquierda*. Primero los *Valses corrientes* eso le hizo gracia. Benjamín Gutiérrez, un día me dijo que él revisaba con los alumnos esos valses porque encontraba que había cosas muy bonitas. Eso fue para mí muy alentador. Gerardo Meza había escrito sobre eso.

J. C. Incluso había escrito un artículo en alguna revista.

M. A. Sí. Más de una vez. Gerardo Meza como tres o cuatro veces ha escrito cosas sobre mi música. Lo último no me ha gustado mucho porque, no se lo he comentado, no he tenido ocasión, la música de todos es igualmente original, igualmente novedosa y rotundamente no. Yo soy el compositor, con todo el grado de engreimiento que significa y de creidez, pero el compositor costarricense de todas estas décadas soy yo. Los demás están jugando de compositores, según veo. Talvez algunas cosas de Cardona... (las de Benjamín Gutiérrez fueron de otra época y son muy pocas cosas porque reelabora en otras obras lo mismo y tiene una inspiración y una musicalidad notable, pero ha compuesto muy poco). Otros lo que hacen es jugar de compositores. Lo que hacen es ir al periódico y a las entrevistas. Entonces realmente, no está muy difícil que yo pueda y varias gentes entiendan, hoy, mañana y pasado, que el compositor de este país soy yo. Creo que tengo más música que todos los compositores anteriores, me imagino. Porque, en todo caso, la composición en este país es una cosa que ha funcionado con grandes limitaciones. Entonces yo creo que, aunque suene muy feo decirlo... Cuando Israel hizo la tesis de música coral en Cincinnati del doctorado, presentó que mi obra era la más grande de lo que se había compuesto en música coral en el país. Pero en música para piano también y en música para orquesta también porque ya tengo como 40 o 50 obras para orquesta diferentes. Algunas seguro están muy flojas, es muy difícil que todo sea una maravilla, pero yo creo que hay hallazgos porque rotundamente yo me he propuesto a hacer una música a mi gusto, a mi antojo. Entonces yo creo que tiene unos rasgos bastante personales. Y de tanta música en tantos años, talvez quede

algunas obras que valgan la pena y ofrezcan algo a la gente que viene después. Pero… ¿qué más era la pregunta?

10:50

J. C. Que ¿qué se ha escrito sobre usted? Bueno, recientemente con la *Fábula* se escribió mucho.

M. A. Sí. Es cierto. También… pero por algo yo relacioné… Ah! Que el último artículo de Gerardo Meza me comparaba con varios compositores del presente en Costa Rica y todos salimos como parecido, como que estamos todos homogenizados. Y pareciera que es comparable el grado de originalidad, la cantidad, la calidad de trabajo, la incursión en posibilidades y yo creo que no. Rotundamente no. Creo que varios de los que están citados ahí hacen música muy, muy, muy, muy corriente. Son de la época de compositores a partir de la Sinfonía de Luis Diego Herra. A partir de ahí, toda es música absolutamente corriente. Entonces yo no veo cómo Gerardo Meza puede encontrarle virtudes a cosas que son tan corrientes. Pero bueno, a la larga haya maravillas que yo no entiendo ni conozco porque realmente esa música no circula. Si con trabajo circula alguna música mía, de los demás casi no circula. Ellos, que son los músicos que chinea la Sinfónica, les tocan una piecita cada dos o tres años y eso ni se edita, ni nada. Total, a la hora de llegada, con tanto que me quejé yo del tinglado organizado para obstruir la circulación de mi música, a estas horas resulta que hay mucho más grabaciones de música mía. Y hasta la *Fábula del bosque* ya con DVD y con de todo… más de lo que esperé. Pero si uno está trabajando, que el trabajo pueda servirle a alguien y que no esté guardado. Claro, es tantísima la música que tengo, que lo que ha salido a flote y está circulando es una mínima, mínima parte. Apenas una miseria. Pero siempre se dan las majaderías. Ahora la Orquesta de la Universidad Nacional se iba a colocar una sinfonía mía, pronto, y otra obra a fin de año, para los treinta y cinco (aniversario de la Universidad), con textos de Omar Dengo. Y al Vicerrector de Vida Estudiantil, un par de tontos dijeron que no tenía que haber tanta música mía. En lugar de pensar: "como es tanta, vamos tocándola para ir dando a conocer al público otras obras". No, que esa al año era suficiente para que a él no le digan que políticamente, hay favoritismo. Si hay un compositor con una obra grande, pues ese es el que hay que estar tocando. Los que no componen nada y casi nunca, pues que casi nunca toque. Pero si alguien compone todo el tiempo y tiene un montón de obras, pues hay que irlas sacando para provecho del público si es que sirve de algo que haya un patrimonio musical del país.

J. C. La siguiente que es: ¿Quién ha criticado su sonata?¿La considera una crítica acertada? Tendremos que esperar a ver si Alexandr tiene documentos acerca de su ejecución en los Estados Unidos. Porque de la vez que yo la toqué no salió nada escrito.

M. A. Es que aquí, normalmente, se comenta cómo toca la gente. Nunca se comentan las obras. Sólo cuando se quieren destruir las obras como hace Andrés. Pero realmente comentar la aparición de obras apenas si se dice algo. Realmente, apenas empieza. Ahora, con el Doctorado de la UNA, puede ser que empiece a haber más gente escribiendo sobre las obras.

14:30

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

M. A. Yo no sé hasta dónde. No conozco mucho las aulas y los planteamientos. La gente tiene poco conocimiento entonces tiende a pensar que sí, que cosas dodecafónicas o, aunque no lo fueran pero que sean más o menos de lenguaje nuevo, que pueden ser

muy feas. Pero yo no sé cómo se podría… Todo está en que haya divulgación. Que la Radio Universidad, si es que sirve de algo, ponga más cosas nuevas y las entrelace con las viejas. Y a la par de una sinfonía de Beethoven, ponga una sinfonía costarricense y otra sinfonía de Stravinsky para que se pueda ver que hay una diversidad enorme. Para que no sea todo el repertorio tan convencional. Alguna gente se asusta y no le gusta, pero en general, al público tiene más apertura que los colegas y que los músicos.

15:40

J. C. Yo siempre he dicho que, para una persona de Bijagual de Upala es igual de abstracto Brahms que Alfagüell.

M. A. Por supuesto. Hay gente que no ha oído nada. De pronto la gente que, cualquier pieza clásica le puede resultar igualmente extraña y si le ayudan un poco a disfrutarla puede que sí sea posible. Una *Consagración de la Primavera* yo creo que no necesita grandes explicaciones para que alguien le fascine la fuerza que tiene, por lo menos. Entonces, podrían cambiar esos criterios si hubiera educadores menos ignorantes en cultura musical y que les gustara la música. Es que como hay tantos músicos que la música no les gusta, que lo que les gusta es estar tecleando en un instrumento las cosas… pero no les gusta la música. Entonces, cómo van a contagiar a nadie con la música. Además de que muchos músicos son tan geniales y tan artistas que lo son en la medida en que le impiden a los demás ejercer en el arte. Mucha gente es genial sólo porque los demás les obstruyen su posibilidad de participar. En lugar de, al contrario, progresar todos.

17:00

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical en su país?

M. A. Bueno, yo tengo unos cuantos cursos en Heredia donde trato de estimular eso y que se conozca y que se hagan cuestiones vivenciales con música abierta y con sonidos… Hay un curso que se llama "Aula musical creativa" para los de licenciatura en educación musical de dos semestres. También, hay otro que se llama "Arreglo y composición" para los licenciados en instrumentos diferentes. Pero yo no sé, en otras instituciones, yo creo que la gente es más conservadora. No sé realmente, pero yo creo que sí en general se tiende a conceptos de música más conservadores.

17:55

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

M. A. Lo ideal sería que los intérpretes fueran un poco más audaces y se arriesgaran a tocar. Incluso, yo siempre he planteado: si uno toca siempre la misma sonata de Beethoven, que todo el mundo conoce, hay que matarse estudiándola. En cambio, si uno toca en un recital un 40 % de obras conocidas y que estudia mucho, y un 60 % de obras nuevas, esas obras nuevas, como están estrenándose y no se conocen, pueden demandar menos trabajo y más interesante de darlas a conocer. Lo que pasa ahí, también hay celos. Hay muchos colegas que les resulta muy humillante la obra del compositor. Es rarísimo. Seguro es eso: que se sienten que… En lugar de pensar que es un trabajo complementario entre ejecutantes y compositores, lo que hacen es hacer ver que los compositores no existen, que ellos son los dueños de la música. Entonces, se tocan las cosas de los colegas, de los compositores del pasado, pero del presente no porque entonces ellos… Algunos hacen ver como que en el presente no se compone. Entonces se tocan sólo cosas del pasado. Yo creo que es más atractivo estar mezclando un par de cosas conocidas con un par de cosas más nuevas. Que le abran campo a una música con recursos diferentes. Hace un rato, en el almuerzo

hablábamos que así como las alemandas y bourrés y cosas de Bach son horribles, y que a uno que putas le tiene que estar importando lo que bailaba esa gente que no sabía ni bailar a la par de lo que son las salsas y las cosas de influencias negras y tropicales, también observábamos que a Ravel sí le fue muy bien haciendo furlanas y cosas de esas en el *Tombeau de Couperin*. Entonces yo creo que eso supera esas majaderías de Bach, que la obertura es lindísima y después siguen un montón de cosas horribles. También el otro argumento: un buen bossa nova tiene una riqueza, un hedonismo armónico que no se encuentra en Bach. Entonces quiere decir que los Maestros tienen limitaciones que hoy día pueden superarse. A pesar de que hay gente que dice que arte no existe superar una cosa en otra, no pero usando el lenguaje armónico, con más imaginación y más riqueza, una *Chica de Ipanema* supera armónicamente esas majaderías de Bach de las danzas. Pensando que la *Chica de Ipanema* es, en cierto modo, también una música para bailar, el bossa nova. Entonces creo que, si el ejecutante de verdad se da cuenta (o si un Jacques Sagot se diera cuenta), que en Costa Rica se compone música. Que yo tengo una obra para piano... y el Concurso doña María Clara no tiene obras mías. Si hay alguien componiendo para piano en este país soy yo (últimamente son un horror de obras), pero en el Concurso María Clara tienen prohibido por supuesto que... y debía ser de rigor una obra de un autor costarricense con mucha música...

Yo creo que es importante ser suficientemente irreverente con los clásicos cuando son mediocres y malos. Don Carlos (Enrique Vargas) me regañó siempre, que es que seguramente yo no entendía. Pero entre más pasan, más idiotas me parece ese montón de minués y bourrés. Son pésimos. La obertura lindísima, llena de fugatos y después sigue una cosa que no sirve para nada. En cambio un buen bossa nova, ya plantea otra cosa riquísima armónicamente. Y Ravel que sí logró hacer unas cosas, tanto en piano como en orquesta, bellísimas con esas danzas viejas. Entonces, yo creo que, en eso, el Maestro está superado. Lo cual es importante para desmitificar las cosas y creer que los maestros del pasado son insuperables. No, son seres humanos de carne y hueso. Si uno tuviera esa posición, creo que ayuda más a los problemas de identidad de países como los nuestros, a que la gente de verdad quiera. Y los colegas, tener presente... como hacían doña Zoraide y don Raúl que toda la vida se pasaban incluyendo obras costarricenses en su repertorio. Aquí hay muy buenos colegas, como Jorge Carmona y como otros, que sí se han puesto a tocar música costarricense y música mía. Yo creo que ha ido cambiando el panorama. La que no entiende, para atrás ni para adelante, es la Sinfónica. Si hay un compositor que les ofrece obras nuevas en el país soy yo. Pero esas están prohibidas, ya ni siquiera intento yo que se toquen. Pero, tarde o temprano, las cosas van cambiando porque está circulando mucha más música de otros recursos. Y está gustando y está saliendo del país, que es lo más interesante. Esos de Alexandr llevan la música mía a todo lado. Desde Carnegie Hall hasta Moscú. Es increíble. Quiere decir que la música costarricense está llegando. Y si hacemos lo de llevar una de esas piecitas de un Carlos Castro, a nadie le va a interesar porque son música increíblemente corriente. Claro que es hablar mal de los colegas, pero que se siente a trabajar en lugar de estar obstaculizando la música mía.

23:00

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe ¿qué tipo de apoyo es?

M. A. Un apoyo institucional a mi música, lógicamente, es la UNESCO. Muchos proyectos que se han logrado hacer con música mía, son con la bendición de la UNESCO. Y ahora, lógicamente, la Universidad Nacional. Porque la Universidad Nacional, al surgir una orquesta, en alguna medida... una pieza mía se ha tocado,

pero ya esa pieza mía inmediatamente tuvo el Premio Nacional del año pasado. El Ministerio de Educación también, ha habido gente que ha apoyado cosas del trabajo mío. Entonces ya no soy tanto el compositor proscrito. A nivel de Sinfónica y del Ministerio de Cultura, por supuesto. Nené Carballo no entiende ni putas de qué estoy haciendo yo. Es más, aquella vez en los Desayunos de Radio Universidad, dijo cosas horribles. Yo mandé a preguntar que qué pasaba con la música mía. Contestó que si la gente iba a los conciertos de la Sinfónica, es que ese era el repertorio apropiado y punto. Como si fuera "perico de los palotes", en lugar de plantearse quién era el que estaba preguntando. Yo no tengo que ser la "divina garza envuelta en huevo", pero 40 años componiendo obras hasta el opus 200, yo creo que es una producción que el Ministerio de Cultura tendría que tenerlo en cuenta. Pero es que, de todas maneras, no tienen en cuenta la composición de nadie. A ellos no les importa nada. No saben ni qué están haciendo. Entonces, esperar apoyo ahí no se puede. Pero no se está necesitando porque estamos logrando un montón de presencia de música mía, realmente. Y ahora para los 35 años de la Universidad estoy haciendo una obra con textos de Omar Dengo, que va a ser para fin de año. A la par del Concierto de Ginastera para piano, el primero. Eso va a ser muy bonito, las dos obras.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país su música y su biografía?

M. A. Bastante. Porque es la hora que hace tiempos, alumnos míos de la UNA, están ocupando cargos en el Ministerio, entonces les ha interesado plantear música mía en la educación pública entre las listas de compositores. Es más, yo nunca les he llevado las obras que me han estado pidiendo para tenerlas en cuenta. Entonces yo creo que sí hay un apoyo y un interés.

J. C. Sí, y hasta está en Internet. En la página del Ministerio.

M. A. Sí. Además hay un catálogo que es increíble. Pero no estamos hablando de eso.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

M. A. No sé porque la música nacional, cuando yo estaba chiquillo, sólo era la música guanacasteca. Después resultó que a los años, y años, y años empezó a salir Emilia Prieto con que el folclor no se podía anexar, y que eso era el folclor y la tradición nacional de los guanacastecos, y que otra cosa eran los indios y otra cosa los negros, y otra cosa el Valle Central con las tradiciones que ella se pasó recopilando. Ahí me fascinó a mí pensar que, porque yo nunca he sido de carnavales ni güipipías, entonces, ni los alborotos negros ni carnavales me interesaron, y menos tampoco los güipipías de Guanacaste, entonces yo no era costarricense. Resulta que yo era costarricense del sector más español-europeo, entonces, las canciones que empecé a oír recopiladas por Emilia Prieto sí me hacían mucha gracia. Pero no tenían los derroches rítmicos ni las juergas de las otras. Entonces me di cuenta que Emilia Prieto tenía razón, que el folclor no se podía anexar y que había en el Valle Central, un montón de Cartagos, como nos dicen en Guanacaste, para los que los güipipías no tenían ningún interés. Por más que la gente pretende ser muy tropical en estos lados. La gente aquí es demasiado blanca, demasiado catalana, europea, gallega para pretender que los güipipías son propios. Los güipipías son de los "nicas regalados", que tienen otro concepto, son gente de tierra caliente. Pero nosotros somos montañeses con otro tipo de cosas y Emilia fue la primera en verlo muy claro. Entonces yo empecé a construir casi toda mi música en esos materiales dándoles vuelta como a mí me ha dado la gana. Pero entonces la música empezó a tener ya una diversidad de tradiciones y no una tradición guanacasteca únicamente. Yo creo que hace tiempo, la gente que está más despierta contempla en la escuela, en el

colegio, que en Costa Rica lo que hay es diversas tradiciones musicales, y que, además, hay música nacional que, oficialmente, sólo es Julio Fonseca o Benjamín o no sé quiénes, pero que ya muchos tienen en cuenta que habemos otros componiendo hace tiempo y que son obras que existen en el país, en el patrimonio. Entonces está cambiando bastante, creo.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial[3] en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

M. A. Bueno, esos es muy raro. La música oficial…

28:45

J. C. Aquí yo tengo una definición de música oficial (la leo).

M. A. ¿Y de dónde sale esa definición?

J. C. La aporté yo.

M. A. Porque sí, refleja muy bien la situación que ha habido. Pero es tontísimo, porque realmente, esa música oficial ha hecho esfuerzos ingentes por excluir la música mía y es idiota, porque si hay alguien que está produciendo una música que puede tener un interés afuera, soy yo. Sobre todo, porque está basada en material nacional. Seguramente, como yo lo hago, otros colegas no lo hacen. O se hace algo así como los *Aires (Remembranzas) costarricenses* de Carlos Guzmán. Que es muy bonito, pero que es un potpourri de folclor parecido a la de don Julio Fonseca. Pero eso realmente interesa como muestra del folclor, no como obras nacionales, realmente, en el campo de la creación artística musical. Y ese apoyo, yo no sé ni de que ha servido, porque, en tiempos de Gloria Weisbluth sí, no se llevaba afuera nunca música nacional que no fuera la *Sinfonía* de Luis Diego, (o) aquél *Concierto para marimba* de Luis Diego, la *Pavana* de Benjamín… Llevaban lo más chiquitito de Benjamín durante años, que era la *Pavana*. Y de Luis Diego, siempre lo mismo, siendo música mucho menos interesante que lo que Luis Diego había hecho anteriormente. Entonces, yo creo que esa "música oficial" está "orinando fuera del tarro" desde hace décadas. Puede ser que en algún momento las cosas cambien. Ahora va a haber una cantidad más de estudiantes que van a conocer, por ejemplo, la *Fábula del bosque*. Entonces va a resultar que la gente dice: "qué raro, aquí hay una música completamente diferente pero no circula, no está nunca en la Sinfónica". Pero es que la Sinfónica cada día está peor. Cada día tiene repertorios más limitados. Entonces no se puede esperar que sea pronto ese cambio. Por supuesto, la Sinfónica, que nos cuesta tan cara, tendría que tocar obra nacional orquestal en cada concierto. Cada concierto, donde sea, siempre obra nacional. Pretendían seguir tocando mil veces la Sinfonía de Luis Diego o las cositas de Carlos Castro porque no les da la gana tocar otras cosas. Además, como la Juvenil la dirige Marvin, que, como yerno del ministro, no sabe, ni puta idea, de cómo hacer una obra nueva. Entonces, por supuesto, las obras novedosas no se pueden hacer. Yo creo que muchas obras de Cardona, algunas porque son pocas siempre, no se podrían hacer porque ¿cómo las va a dirigir un Marvin Araya? No sabe ni qué está haciendo. Entonces, realmente yo creo que hay que esperarse un tiempo para que las cosas cambiaran. Que la mafia del corno inglés de la Sinfónica (Manuel Rojas) ya no obstaculice tanto que se hagan otras obras y la ciudadanía tuviera derecho a escuchar las obras más interesantes que se estén componiendo aquí.

32:08

J. C. Bueno, la segunda parte de la pregunta era ¿cuáles personas o instituciones

---

[3] El término *música oficial* se refiere a la música de compositores que han sido favorecidos por las instituciones oficiales como los Ministerios de Educación y de Cultura y las Orquestas Sinfónicas Nacionales. A algunos de ellos se les han encargado obras que son difundidas en la programación oficial, en giras y en grabaciones oficiales.

intervienen en su organización? En la organización de la música oficial.

M. A. Por ejemplo, es nefasto el director de la Sinfónica, porque este japonés tiene un evidente desprecio por la música nacional. No le importa para nada, no le interesa nada de nada, según entiendo. Ustedes mismos le llevaron 10 obras mías cuando Keren tenía el *Concierto de la mano izquierda* y le impresionó como lo tocaba. Pero nunca ha incluido una sola obra mía. Él no es para llamar a un compositor, no. Estamos pagándole platales, es de lo que yo le planteé a la ministra ese día de ese desayuno de la Radio Universidad, un platal botado a la basura porque ese director es un idiota que ni conoce ni sabe de música. Porque estaría haciendo cosas. Si ve una partitura mía, dentro del contexto de este país o de otros lados, alguna obra tendría que interesarle por ser un poquito distinta a lo que está circulando casi a nivel mundial. Si no le interesa es porque no entiende nada. O no le importa nada. A la larga, ni sabe música. Perfectamente, el director puede ser un gran ignorante. Entonces, estamos pagando platales por un idiota que ¿qué le está haciendo al país? Lo que tocan está en todos los supermercados a mil trescientos pesos. Entonces, ¿para qué tocarlo? Yo creo que vamos de mal en peor hasta que haya otras políticas y al director de la Sinfónica se le exija obra nacional en cada concierto y obras curiosas. Las conservadoras y las nuevas, pero que se esté tocando lo que se está componiendo, que es lo que menos se hace. Es más, cancelaron las "Semanas de lectura de obras costarricenses" y el "Concierto de obras costarricenses". Ahora dijeron que iban a tener "Compositores en residencia", y siempre son los mismos y uno o dos al año. Entonces ni siquiera las tres obras al año costarricenses, sino dos o una. Nada más. Y tremendamente conservadoras. Entonces realmente, la gente que está a cargo de eso, él y la directiva de la Orquesta que no sé ni quiénes son, pero realmente, siempre están orinando fuera del tarro. Siempre, siempre.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los otros actores del campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus dirigentes, la crítica, el público y los intérpretes?

M. A. Con mucha gente, muy buena. Yo, por las buenas, soy buena gente. Entonces no soy tan antipático ni tan necio. Sólo con la gente que me jode. Entonces, (con) montones de músicos de la Orquesta nos saludamos y nos llevamos muy bien cuando nos vemos. Y con mucha gente, ya más vieja. Y gente más joven, que han sido alumnos de uno. Con montones de gente yo me llevo muy bien y me respetan mucho mi trabajo. Pero, con las mafiecitas que manejan todo, seguramente yo les represento… Alguien me ha dicho que, como yo hago lo que me da la gana y me paso por el rabo montones de convenciones y cosas (es más, me gusta mucho retar las convenciones), entonces, seguro para alguna gente, es muy acusador ver que hay gente que hace de su vida lo que quiere. Mientras a ellos les da miedo hacerlo. No se atreven o… no sé. Pasa con algunas personas, que la relación, si es que existe, es pésima. Pero, en general, yo tengo buena relación con los colegas y con la gente.
Con el público en general, muy bonito. Realmente no hay ningún problema. Siempre acogen las obras mías realmente con interés. Eso es muy bonito verlo.
Otra institución como el Colegio del Licenciados y Profesores, en dos ocasiones me han premiado música que el Ministerio de Cultura hasta ha escondido las partituras y me las pierde y cosas así. De las mafias que manejan todo eso ahí. Los jurados de todos los años son una gente… Después resulta que una obra como la *Sinfonía de despedida,* que en la Sinfónica hacen hasta una encuesta entre los músicos para no volverla a tocar nunca, resulta que después es premiada por el Colegio de Licenciados y Profesores. Entonces pasan cosas muy curiosas. Y en otra ocasión también tuve el primer premio del Colegio de Licenciados y Profesores. Y ahora con la UNA, por lo visto, también se pueden hacer cosas.

36:40

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

M. A. Está dándose hace unas décadas música única, muy distinta. Yo no creo que la obra mía se parezca mucho a Boulez o a Stravinsky o a Luigi Nono. No, yo creo que es otra cosa de lo que yo he conocido de estas personas. Y si pienso en Orellana, peor todavía. Yo no conozco a nadie que esté haciendo en este planeta lo que hace Orellana. De lo que circula en alguna medida. Y ustedes cuentan de otros compositores centroamericanos, que han visto en los estudios del Doctorado en la UNA, y yo creo que tenemos música única, que puede dar grandes aportes. Pero bueno, eso va a ser importante con la Orquesta de la UNA porque estarán grabadas y pueden exportarse obras centroamericanas que yo creo que sí están ofreciendo una música que no se está componiendo en ninguna parte. Lo difícil es la de Orellana porque requiere de los instrumentos específicos. Entonces es una que puede circular menos. A no ser que se hagan copias de los instrumentos y puedan viajar y puedan moverse. Pero no sabemos qué puede pasar. Yo creo que, rotundamente, hace unas cuantas décadas en Centroamérica se está produciendo música realmente única. Que no he visto yo en Alemania y no he visto en las grabaciones europeas más o menos recientes. Entonces creo que, el día en que podamos empezar a divulgarla puede, de pronto, terminar hasta que anden buscando nuestra música en otros lados.

J. C. ¿qué opinión le merece de las palabras de Bourdieu quien dice que "la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicarla o a disimularla con vergüenza".

M. A. Esa pregunta es un poco curiosa porque la situación social tiene muchas apreciaciones diferentes. Cuando estábamos en al época de universidad, ser del Colegio La Salle y de Colegio Saint Clare o de Barrio Escalante, era, para Jordi y algunos que jugaban de izquierda, era muy mal visto. Willie Víquez decía que los chiles que uno decía eran muy clasistas. Que no eran chiles populares. Que era un humor muy de elite. Yo no nací en cuna de oro, pero por lo menos, me tocó nacer en cuna de plata: el abuelo era gerente. Ser gerente de un banco era ser una de las poquísimas personas de gran nivel en la cuestión del país. Entonces, si el Alfaro podía ser medio rústico en origen, por otro lado, el Güell era muy catalán y de una cierta alcurnia y demás. Entonces para nada yo tuve problemas de esconder... Más bien, de vez en cuando, había que esconder entre gente de la universidad, de origen más popular o de zonas muy alejadas, esas cosas que podían ser mal vistas y consideradas mal. Después, con los años uno va sacando un promedio. Uno tiene derecho a tener la cuna que le tocara, y yo no tengo por qué hacer una música como se pretendía en ese momento: que sonara a la música de la gente más popular. Yo para nada fui de los grupos populares. De hecho, mi poco interés por las juergas y las tomadas de tragos de fin de semana, los partidos de fútbol... hay un montón de cosas que mucha gente la achaca a clase alta (¿baja?), pero son mentiras, porque de todas maneras, gente de clase alta también un montonazo de gente va al Saprissa, se emborracha, van a las juergas, les gusta el fútbol... No. Simplemente, me tocó moverme entre gente con más intereses culturales, artísticos, no sé... y me interesó simplemente dedicarme... De hecho, me pude dedicar a la cuestión artística por respaldarla con la docencia en una institución universitaria. Entonces realmente, con eso he podido desarrollar eso como no todo el mundo ha tenido tiempo para desarrollarlo. Entonces, a la hora de llegar a la situación mía en el campo artístico, no necesito cambiar de origen ni esconder nada. Además, ya pasaron los vientos esos tan raros que había que ser como el pueblo sin haber nacido en el pueblo. Lo

importante es qué está haciendo uno y si ofrece algo. Ahora, a través de la educación, creo que lo que hago no es simplemente una cosa para regodearme entre la elite de productos culturales refinados sino que, en el aula, todo el tiempo estoy tratando, y espero que los alumnos también, de que las cosas culturales de esos niveles puedan ser de utilidad. Hasta donde puedan ser de utilidad porque otras personas piensan que... Acordate que la izquierda de esos tiempos, joven de este país, creía que Beethoven era para una elite, que nadie lo podía entender ni disfrutar. Siempre tuvieron una ignorancia total. En arte podía haber de todo, excepto en música. La música siempre fue elitista. Nosotros pensamos diferente y seguimos pensando que en el aula Beethoven es un logro importante a nivel occidental y mundial. Claro, por supuesto, siempre y cuando a la par de Beethoven esté el presente nuestro y que Centroamérica, Latinoamérica, el Caribe... todo. Entonces, esa pregunta es muy interesante porque a mi no me tocó hacer disimulos y vergüenzas, sino más bien, a veces, al revés. Sin haber crecido nadando en plata, con sólo que nadie me puso resistencia a que me dedicara a cuestiones artísticas... Hay gente quijotesca, yo siempre me sorprendo que gente de familias donde no sobra la plata se metan a estudiar música en Heredia y a estudiar arte. Nunca van a hacer plata tampoco, pero es gente que quiere estar en el mundo del arte. Eso es muy bonito pensarlo.

Archivo 5

J. C. Estábamos hablando de que el compositor que compone con esta cuestión de los números y eso, tiene un pensamiento matemático, más cerebral. Entonces usted dice que usted no es así.

M. A. No yo soy muy poco calculador y más intuitivo. Esas cosas las uso muy libremente. Y es que, como hablábamos temprano, todo mundo en tiempos de Mozart componía igual. Por más diferencias de cada compositor, todo el mundo estaba componiendo en un leguaje tonal. Por eso es inexplicable que haya compositores que pretendan componer en lenguaje tonal después de doscientos y pico de años y no hacer como está desde Debussy y de Picasso para acá, todo el mundo inventando cómo hace sus cosas. Entonces tenemos en común que casi todo el siglo nos hemos pasado cada uno inventando cómo hace sus cosas. Pero, como un mexicano decía, el culto a Nuestra Señora de la Novedad. Aquella obsesión por... Pero llega un punto donde, después de casi 40 de estar buscando formas, yo he ido encontrando formas en las que me siento muy bien. Métodos de trabajo que ya, resulta, los puedo usar a nivel casi intuitivo y sin pensarlo mucho. Por lo menos, yo siento que es más libre de lo que parece. En lugar de usar el acorde del tercer grado, acorde del segundo, ordeno la música con esos numeritos y ahí como se me va ocurriendo en gran parte. Casi no pienso... Como en una época, Ligeti decía que a él no le importaba la forma para nada. Creaba una estructura y cuando se acababa la estructura se acababa la pieza. Pero no pensar si era A-B o A-B-C o "antisonata"... nada de eso. Entonces yo creo que lo mío es mucho más intuitivo y lleno de ocurrencias que cerebral y planeado. Aunque parezca muy sistemático porque es todo un contexto de relaciones que son distintas a estar componiendo con enlaces de acordes.

2:15

J. C. Sí hay enlaces de acordes pero no es una armonía funcional.

M. A. ¡Ah no! Yo uso los acordes mayores y menores como quiera. Pero salen de los mismos numeritos. Además, por ejemplo, en esa pieza bribri, de los sonidos complementarios me salen 6 acordes, entonces realmente los puedo usar como quiera también y combinarlos unos con otros. Además, cuando uso acordes mayores y menores en algún momento, hace alusión a las sonoridades usuales que conoce la gente en los últimos siglos en occidente. Entonces la música no sólo tiene momentos

disonantes y raros sino que pasa por momentos también más normales. Que eso me parece bien.

J. C. Entonces ¿usted no considera que ese sistema tan matemático, tan numérico, no sea tan cerebral?

M. A. Yo creo que no. Yo siempre fui tontísimo para matemáticas. Me quedaba todos los años en matemática. El día que el profesor explicó por primera vez un teorema: "toda línea envuelta es menor que la envolvente". El primer teorema de geometría que nos apareció como en cuarto año. Terminó y dijo: "¿quién quiere venir a demostrarlo?", hizo otras figuras y con otras letras y yo me levanté a demostrarlo. Y todo el mundo se quedó espantado, y yo mismo, porque yo en matemática siempre sido una bestia. Pero eso ya no era matemática, era geometría, y ese planteamiento de la geometría me encantó. Quiere decir que sí tengo algo de sistematización de ese tipo que me gusta. Me gusta inventar. El cuento ese de las palabras que faltan en los idiomas que siempre me ha hecho mucha gracia…

4:43

J. C. ¿cómo el refadolio?

M. A. Algo así. Como ese tipo de cosas que a mi me hace mucha gracia porque es además, un poco, el pensamiento estructural, muy loco y muy libre, que uso en la música mía. Entonces me hace gracia en pensar en cosas de esas, que son argumentos idiotas, pero, al fin y al cabo, es darle vuelta a las cosas. Acomodarlas para acá y para allá, para arriba, para abajo, para… Y a la hora de componer, en cierto modo uso eso porque me satisface hacerlo. Y produce posibilidades que no están en los libros de armonía, que no son escalas hechas sino que son posibilidades insólitas que surgieron de combinar las cosas en forma muy libre. A mí me hace mucha gracia que teníamos aquélla amiga llamada Nora Garita, la hermana del rector, y que un día se me ocurrió que, si le decíamos Norita, había que quitarle el diminutivo al apellido. Entonces quedaba Norita Gara. Pero entonces era Nora Garita o Norita Gara. Pero también las otras dos posibilidades: Nora Gara o Norita Garita. Entonces, todas las cosas empezaron a…

J. C. ¿y Gara Norita?

M. A. Bueno, ya esos son, dándoles vuelta, se sacan mil posibilidades divertidísimas y al fin y al cabo, mucha música mía la hago así, buscando posibilidades que me divierte hacerlo. Claro, si es muy complicado, entonces no lo hago. Pero si es más o menos simple y me resulta manejable, sin matarse y sin hacer un montón de tablas de posibilidades, entonces lo hago en mi música. También me sirve como una higiene mental de estar pensando tonteras…

Al fin y al cabo, son juegos estructurales idiotas que sirven para organizar material en posibilidades. El *Clave bien temperado* es eso: todas las posibilidades tonales, mayores y menores, iniciando en cada una de las doce teclas. Entonces, está detrás de la tradición occidental ese tipo de cosas.

6:50

J. C. Todo con la escala temperada.

M. A. Sí. Con la escala temperada uno puede hacer maravillas en ese sentido. Y sobre músicas que nunca fueron pensadas ahí como el canto este bribri que uso. No fue pensado ahí, pero usa 5 sonidos entonces, en sistema temperado, el señor los afina igual al, yo lo oigo igual, al nuestro. Como los pianistas somos de oído gordo, no como los de arco, yo no noto que él cante afinaciones distintas a las teclas del piano. Entonces me quedan 7 que no usó. De ahí me salen los complementarios y de ahí saco consecuencias que no tienen que ver con lo que planteó el señor autor de esa canción.

2008 b: Lunes 21 de abril de 2008
Propiamente de la sonata
0:50

J. C. ¿Ha usado esta misma canción en alguna otra obra?

M. A. Creo que un ballet que estuve haciendo sobre el Cocorí de Joaquín Gutiérrez hace años. Talvez alguna otra, pero no estoy seguro.

1:02

J. C. Y ¿de dónde viene el ritmo de 5/4?

M. A. Quise hacer algo que produjera una cosa curiosa. Porque, en realidad, son dos unidades de tres. El compás está divido, como quien dice, en un tresillo grande y un tresillo pequeño para crear el tresillo con una división a la mitad en los dos casos. Primero una unidad de tres y tres corcheas, o sea, dos negras con puntillo. Entonces las tres negras resultan como el 6/8 contra el 3/4. Y la otra mitad, las dos negras que le quedan al compás de 5 negras, las dos negras contra el tresillo (de corchea) es la misma idea pero más en pequeño. Entonces cada compás tiene dos tamaños de 3 contra 2. Algo así fue el planteamiento.
También pienso en una cosa como Sensemayá de Revueltas. Normalmente, los ritmos folclóricos y algunas cosas tradicionales no son así. A no ser en Grecia, por ejemplo, que hay música de 5 y de 7. Si Revueltas hace ritmos que suenen a cosas ancestrales y cosas mágicas y que no son realmente folclóricas en un compás de 7 por qué yo no puedo hacer una cosa relacionada a Limón con una curiosidad rítmica como la de un 5. Que, al fin y al cabo, es el sincopado más bien hispano o del Valle Central, en dos, con una canción negra. Entonces, realmente es una síntesis entre la tradición hispánica del Valle Central y los 6/8-3/4 de toda Latinoamérica, con un material melódico limonense. Pero con un interés rítmico de inquietud que pueda sonar a evocación de lo negro.

2:45

J. C. Bueno, una locura así había hecho Chaikovsky con el vals en 5 en la Patética. ¿qué significan esos acentos "atravesados"? Están colocados como para "despistar".

M. A. Aparecen de cuando en cuando como una curiosidad que rompa la monotonía. Posiblemente, salen de algunos números. Yo no usaba, en ese tiempo, tanto los números como uso ahora los intervalos convertidos en números polivalentes, pero yo creo que a cierto número de tiempos aparece esto. Veo que hay un montón de notas y un primer sfozato. Uno vacío y otro sforzato. Después quedan 7 más y viene el siguiente. Después, 8 y otro, 3 y otro. Realmente, no sé de dónde saldrían. Eso fue compuesto hace tiempo. Pero es algo así. Son como arbitrarios, aparentemente, pero ordenados por algo que parece arbitrario.

4:13

J. C. Generalmente, la música suya no está divida en compases, pero este primer movimiento sí. ¿por qué?

M. A. Porque, con el tiempo, cada vez me ha gustado más caer en la ambigüedad rítmica pero también es que siempre fui perezoso para el solfeo y para la lectura y todo eso, manejar cosas precisas me da pereza a mí, en lectura. Pero también me gusta. Llegué a ver que ese defecto también podía ser una virtud haciendo música bastante ambigua rítmicamente.

4:48

J. C. Sí, pero a lo que me refería era en que esta está dividida en compases y su música generalmente no.

M. A. Más acá... Siempre hay momentos en compases y de ritmos definidos como contraste a los momentos de ambigüedad rítmica. Pero, lo que pasa es que se ha ido haciendo más frecuente la ambigüedad rítmica que ocupa piezas enteras.

5:13

J. C. En el compás 9 invirtió el tresillo. Generalmente, el tresillo de negra está en la segunda parte del compás y en el compás 9 lo puso en la primera parte.

M. A. ¿sólo ese? Debe ser un capricho para producir una cosa inesperada. O, talvez hay unos números que también determinaron eso porque es el 9, parecido a los sforzatos esos.

J. C. Me decía que los silencios son simplemente para interrumpir el discurso.

M. A. Sí. Ese silencio me sorprende. No sé por qué se pensaría ese silencio ahí. En el compás 20.

6:10

J. C. A partir del compás 27 comienza la segunda sección ¿de dónde salen estos conjuntos de notas? Digamos, termina aquí (compás 30) prácticamente con un cluster, sin el fa.

M. A. Se van llenando cada vez de más notas. Yo realmente no recuerdo de dónde son, pero son acordes que se van llenando hasta tener …

6:48

J. C. Cuando tenemos esto en la izquierda (do, re, fa y sol sostenidos) y esto en la derecha (re, mi, sol, la, si y do) es casi toda la escala cromática menos el fa.

M. A. Ya no me acuerdo. Siempre he sido tan malo para análisis y esas cosas que tendría que revisar mucho la pieza para ver de dónde saldrían esas cosas.

7:14

J. C. Pero ¿tendrá alguna relación con la canción?

M. A. Es posible que sí, que acumule, no sé si sonidos complementarios a la canción o no sé.

J. C. Ah sí, pueden ser los complementarios… Ah no, porque aquí están (toco sol, la, do)

M. A. Entonces, más bien ¿será que resumen los sonidos de la canción?

J. C. Tengo que analizar la canción que no la tengo aquí a mano… ¿y estos arpegios (compás 30 segunda parte), qué significan, de dónde salen?

M. A. Yo no me acuerdo. Realmente es una pieza de hace tanto, que casi nada recuerdo de dónde vienen o que son. Yo había hecho poca música para piano antes de esto: la sonata grande de la mano izquierda, las invenciones para la mano izquierda, los valses aquellos, corrientes, pero en esa época todavía me costaba bastante componer para piano. Fue después que se me soltó la mano y pude hacer montonazos de cosas para piano rapidísimas y que, además se evidenció que la música mía podía tener recursos del Impresionismo muy claros. Yo estaba fuera de eso, entonces no sé de dónde salen las cosas. Casi nada.

9:01

J. C. ¿Pero sí recuerda cómo se le ocurrió lo del panal?

M. A. Ah bueno: lo del panal por hablar de enjambre. De que esos circulitos con notas se les puede llamar enjambres. Eso es muy divertido porque era producir cosas que yo no estaba tan seguro que en el piano fueran adecuadas. Pero ya en la Sonata de la mano izquierda tiene, en la Pasacaglia que estrenó doña María Clara (Cullell), cosillas de esas. Yo dudaba que en el piano se podía hacer bien, pero era un recurso de no hacer lo usual con esa ambigüedad y esa irregularidad.

9:49

J. C. ¿y estos acordes (compás 31 segunda parte)

M. A. Yo no sé de dónde saldrían. Son do, re, sol.

J. C. Sí. Son como para espantar al panal.

M. A. Claro, espantar las avispas. Yo lo que sé es van perdiéndose notas. Cada vez hay menos abejas en el enjambre. Hasta que regresa el inicio.

J. C. Hay una comilla de respiración acentuada…

M. A. Sí para que no se quede el sonido que rotundamente sea seco. Es que es muy fácil abusar del pedal y dejar cosas sonando. Uno tiende mucho a hacerlo entonces esa comilla es, evidentemente, para que no se quede el pedal.

J. C. En esta sección (compás 37), que a mi me gusta porque es muy dramática, se pueden adivinar las notas de la canción. Uno las puede sacar fácilmente, pero ¿y las otras cosas? ¿se puede hablar de armonía?

M. A. Queda muy bonito eso.
Muchos acordes de esos son hechos "al tanteo", buscando en el piano una sonoridad curiosa. Que no sea un acorde sino tendiendo más lógicamente a segundas, cuartas, quintas, novenas... para que no haya terceras. La idea es esa: no tener terceras. Y esas son las opciones que quedan: segundas, cuartas, sétimas, novenas y quintas y suena muy lindo.

13:22

J. C. En la página 5 (compás 53) se puede hablar de una variación de la melodía o una variación doble de la canción o un contrapunto o estos panales salen de la melodía? Ah, salen de los complementarios.

M. A. Sí, seguramente son sonidos complementarios.

14:09

J. C. ¿se puede hablar de un doble contrapunto?

M. A. Puede ser, un contrapunto, no sé hasta dónde, variantes de la melodía o muy libre.

J. C. Yo entiendo que son variantes de la melodía.

M. A. Que suenen a la melodía, pero no.

J. C. Se puede hablar de un contrapunto de dos voces derivadas de la canción.

M. A. Sí. Yo creo que sí. Puede ser, derivado muy libremente. No creo que sea una variante muy sistemática.

14:42

J. C. El primer movimiento no tiene ligaduras. Cuando la estrené yo lo hice non legato, ¿es así?

M. A. Sí, claro. No hay ligaduras porque es una cosa bastante rítmica.

J. C. Pero en el coral sí.

M. A. Porque es más melódico todo.

J. C. Pero ¿qué marcan esas ligaduras? Porque hay una ligadura en la mano izquierda...

M. A. Bueno, eso también está periodizado por algunos números como los sforzatos del primero y el compás 9 que retrograda el ritmo. Eso tiene que estar producido por números.

14:49

J. C. ¿Se puede pensar como en un fraseo?

M. A. Claro que sí es un fraseo de acuerdo a unos números. Habría que relacionarlo con las cosas esas, a ver si son los mismos números. Posiblemente sí. A la larga, salieron de la canción los números. Yo eso después lo uso mucho, pero en ese momento, no sé si ya lo estaba usando.

J. C. Hay varias características de este coral que me gustaría aclarar: lo de las ligaduras..., sólo en el primer acorde están concentradas todas las notas de la canción ¿el resto de dónde sale?

M. A. A la larga va complementando sonidos en forma más o menos libre. Por ejemplo: el quinto momento sólo tiene abajo sol, la y arriba una tercera mi, sol. Se conserva el sol para el siguiente acorde pero mete la y mete do y otro do arriba y mi abajo. Sí a veces repite notas. Yo creo que es muy libre. Sobre la melodía, que no sé si está en la voz superior o aparece la melodía hasta el final, no sé. Talvez no es sobre la melodía sino ir intercambiando en forma más o menos libre y creando sonoridades

con menos notas o más notas a veces.

17:23

J. C. Hay otra cosa que me parece muy curiosa: casi no hay acordes en los que no aparezca el sol. La gran mayoría tienen sol. ¿por qué?

M. A. No sé si sería ya adrede o que así resultó.

J. C. Hay muy pocos que no tienen sol.

M. A. Qué curioso.

18:00

J. C. Entonces, puede ser que aquí esté insinuada la melodía en todos estos acordes.

M. A. Puede ser. No sé realmente.

18:12

J. C. Me parece increíble la unidad que logra toda la obra poniendo de nuevo la melodía al final. Amarra toda la estructura.

M. A. Claro. Está también con ligaduras aparentemente arbitrarias. Todo el tiempo. Hay unas frases larguísimas, otras muy cortas.

J. C. Muchos pasajes sin ligaduras…

M. A. Eso no es arbitrario, tiene que ser determinado por unos números.

J. C. ¿usted no tiene los apuntes de cuando hizo esta pieza?

M. A. No. Por ahí puede andar el borrador, pero realmente no… Aquí hay, por ejemplo, un tres, un dos, un cuatro, otro cuatro, un montón que no, un montón que sí, otra vez el tres. Esa irregularidad inesperada de que haya 7 o 10 o no sé cuántas no ligadas o ligadas que hace un número, a la par de otro que sólo tiene tres unidades, otros sólo dos, tienen que ser producidas por unos números. No sé cuales números serían, pero si uno los escribe, de pronto se encuentra si están en el primer movimiento también.

J. C. ¿Y la dinámica también en este movimiento?

M. A. Podría ser que los momentos en que aparece el forte y crece y demás también deben ser determinados, talvez, por esos mismos números.

J. C. Pero hay lugares en que indica "volumen libre".

M. A. Puede ser también. Yo creo que es muy posible que la base, aunque haya momentos libres… Ah sí, el número de acordes que tiene el volumen libre debe estar determinado. (lee) "desde aquí hasta el final volumen libre". Eso yo creo que desfasa diferentes series. Si vos los numerás y escribís aquí un 7, aquí un 3, aquí un cuatro… de pronto encontrás una serie de números que está saliendo en diferentes cosas. Aquí, por ejemplo, está la presencia del 1: un acorde fortísimo, otro mezzo, otro forte, otro piano y empieza lo libre. Son cuatro momentos distintos, antes hay dos acordes en pp, tres acordes en m, tres en volumen libre… Yo creo que eso, si uno los escribe, los saca de ahí. Talvez no sepamos resolver de dónde vinieron, pero sí la coherencia de que reaparecen de ida o de regreso. Es muy posible.

21:16

J. C. Pueden haber salido de la canción o de Carlos J. Alfaro Odio.

M. A. No porque cuando yo ya tenía lista esta sonata, supe de las bodas de oro sacerdotales y que nos invitaban donde Carlos Joaquín. Yo le puse una cosita de Guatemala que tenía dos bolitas al final y una cosita como de amarrarse el pelo, o algo así, y se lo llevé y le puse la dedicatoria. Yo no había pensado en él cuando hice la sonata. Fue después. Entonces en la pieza no hay nada, yo creo, que tenga que ver con él.

J. C. Entonces sí, es posible que salgan de la canción.

M. A. Sí. Es muy posible porque, en alguna medida, la canción…, yo siempre he tenido esa especie de obsesión (seguro herencia de Beethoven) de que, de verdad, esté muy redonda la unidad saliendo las cosas de un mismo… Ya después llegó a ser tan obsesivo, que ahora sólo compongo con el canto bribri. Todo casi. Entonces, seguro

de la canción en alguna forma salen unos números que producen eso. No creo que sean unos números inventados.

Rodrigo Asturias 2008
21 de mayo

J. C. ¿qué ha dicho Damerini de la Sonata?

R. A. Bueno, es honroso. Damerini no estudia cualquier cosa… Acaba de estudiar la Sonata para violín y piano de Penderecky. La hizo en Armenia, en Brisbane, en Génova y ahorita la hace en Varsovia, el 22 de este mes, día del cumpleaños de Penderecky.
Damerini está entusiasmado, le puedo prestar las cartas que me ha mandado, después de la obra y el trabajo que eso representó y toda la cuestión. La va a hacer en Londres, la va tocar en Suiza y en Italia mismo.

1:35

J. C. ¿y aquí?

R. A. Fragmentos va a venir a hacer para el Festival Paiz, porque toma mucho para Guatemala esta obra (*Viaje al mundo de los niños*). Vamos a hacer los siete primeros números que toman unos 18 minutos.

1:53

J. C. Habría que aprovechar ahora que usted va a Costa Rica para hablar con los italianos.

R. A. ¿quiénes son los italianos?

J. C. El Centro Cultural Dante Alighieri. Para que, cuando él venga a Guatemala, vaya también a Costa Rica.

R. A. No hagamos que eso dependa de mí. Más bien que eso dependa de usted. Porque usted está en Costa Rica, y es interés de Costa Rica. Si yo no voy, sería una lástima que se perdiera la oportunidad de que ellos inviten a Damerini cuando venga.

2:17

J. C. Lo que pasa es que a mí me queda muy incómodo, pero vamos a seguirlo hablando. Porque sí vale la pena. ¿cuándo es que viene?

R. A. Damerini viene en febrero.

3:01

J. C. Tengo algunas dudas que no logro oír de la grabación (de la entrevista anterior). Si usted quiere resaltar alguna característica especial de la sonata.

R. A. Yo creo que habíamos hablado bastante de esos. Para comenzar, sonata es un término que sintetiza varios elementos pero no tiene nada que ver con primer tema, segundo tema y todos esos procesos. Ya sabemos lo que sucedió con todo eso. La idea de sonata es la presentación de un cierto número de elementos, de un cierto número de ideas de las cuales el compositor va a tratar de hacer la síntesis con la obra misma. Es un poco la definición que da Adorno de las formas clásicas sobre todo, la sonata y la sinfonía, para que sea adaptable igualmente a Haydn que a Boulez o a quien sea. Entonces, es una descripción muy abierta. Es fácil de adaptar y se puede aplicar a muchas teorías. ¿Cómo? ya eso depende de la época, el período, cómo va a actuar el compositor de un determinado tiempo con su material. Eso es lo que lo va a definir por su época.
¿Qué le puedo decir de la sonata? Dije que es una alternancia de tiempos y de formas de escritura, que hay un elemento hexacordal que atraviesa toda la obra, desde el primer acorde, que los componentes de esos hexacordos están hechos de notas de lo que ya pasó y de notas de lo que va a pasar. Cada uno es un instante que sintetiza el futuro y el pasado. Es una constante cadena de instantes que significan futuro y pasado. Resume un poco lo que sería una forma de abolición del tiempo. De la abolición de las dimensiones del tiempo porque ahí se cruzan el pasado que va hacia el futuro y el futuro que va hacia el pasado. Esa es la estructura de los acordes. Los acordes están hechos de elementos de algo que va a venir y, a la vez, de elementos de algo que ya viene … . Más que otra cosa, son instantes. Alrededor de

esos acordes suceden un montón de cosas, de tipos de escritura, todo en función de la variedad, monódicas, polifonías, polifonías homofónicas, etc. Una variedad de escrituras que le van a dar a la sonata su perfil.
Toda la obra en sí es una especie de variaciones. Tiene carácter de variaciones en un estilo de tocata muy percutiva. Especialmente, el segundo movimiento.
El segundo movimiento está basado en una serie de contrapuntos alrededor de una serie de notas repetidas y esa repetición de notas incide en una especie de *cantus firmus*. Y ese *cantus firmus* está íntimamente relacionado con los hexacordos del primer movimiento y del tercer movimiento de una forma horizontal. Es decir, se desagregan de una forma horizontal los hexcordos y crean ese tipo de diseño ahí. Es bien importante porque es otra forma de confluencia del tercer movimiento hacia el segundo movimiento: futuro hacia el presente. Y del primer movimiento hacia el segundo movimiento: pasado hacia el presente. Pero, en una forma distinta. La otra cosa es más local, es más sintética, más en pequeña estructura. Aquí es macro-estructura.

7:04

J. C. Yo le había entendido que esas notas repetidas vienen del tema segundo movimiento de la segunda sonata.

R. A. No. Del primer movimiento de la segunda sonata. Del recitativo de la segunda sonata.
Pero aquí estamos hablando únicamente de la cuarta y cómo se relacionan los elementos la cuarta en ella misma. Claro, todo está relacionado con el recitativo de la segunda sonata que, como dijimos el otro día, funciona como triple exposición porque está el recitativo de la exposición del primer movimiento, el recitativo a la reexposición y el recitativo como notas pivote en el segundo movimiento, que es, otra exposición. Ahí lo estamos escuchando tres veces en tres transposiciones absolutamente diferentes las notas del recitativo. Exactamente en su sucesión idéntica no hay ninguna interpolación ni nada, o extrapolación.
Estamos hablando de la cuarta sonata, cómo opera eso en la Cuarta sonata y después cómo se renuevan los procesos entre los diferentes elementos de la Cuarta sonata. Ya la Cuarta sonata vista como una entidad aislada.

8:22

J. C. Se ve claramente, y usted lo habla también, de diferentes tipos de escritura entonces habla de la escritura muy vertical, que es muy notoria, en el primero y el tercer movimiento, a la par de una escritura más horizontal y ornamental.

R. A. Es tercer movimiento es una especie de continuación de lo que quedó en el primer movimiento. Es decir, como una entidad que no terminó en el primer movimiento y va a ir a terminar en el tercer movimiento. No es una recapitulación, es una continuidad del mismo elemento que apareció después del primer movimiento. Pero, en realidad, ese es un arquetipo de escritura. El segundo son los hexacordos. El tercero son los momentos polifónico-homofónicos que son todos nota contra nota.

9:20

J. C. Esa era otra pregunta: contrapunto homofónico me suena a…

R. A. Es que todas las voces actúan simultáneamente. Son independientes, tienen unos intervalos independientes, tienen unas características independientes pero los ataques son todos simultáneos. No hay elementos de isorritmia.
Luego el segundo movimiento es el cuarto arquetipo de escritura y el tercer movimiento que tiene el quinto sistema de escritura que son las diafonías.

10:00

J. C. Pero las diafonías ya habían aparecido…

R. A. Como un anuncio, en el segundo movimiento. De nuevo el mismo procedimiento.

Pero no hacen parte sustancial del segundo movimiento. Aparecen como una premonición de lo que va a suceder. De nuevo el futuro que se prevé, anunciado en el presente. Al mismo tiempo que el pasado está retomado en el presente.
Las diafonías. Sobre las diafonías le expliqué, son un intento de "escritura automática" en el sentido de los poetas surrealistas. En ese momento había leído el *Manifiesto* de Bretón, los escritos de Bretón: Nadia, todo esto, Reverdi, Paul Eluard, los grandes poetas surrealistas, y estaba muy impregnado sobre la idea de la "escritura automática". Y aquí, es semi-automática porque hay una referencia a un material. No es "no importa qué", como Cage, que se vuelve la improvisación escritura o la escritura improvisación. No. En este caso hay una especie de dependencia hacia una lógica de apoyo. Pero una lógica inconsciente. Como el discurso surrealista. ¿estamos?

11:28

J. C. Todavía debo informarme más acerca del asunto porque conozco muy poco, para después preguntarle de nuevo.

R. A. Algo inconsciente en el sentido freudiano que fuera la base del movimiento surrealista. Dalí hace cosas sorprendentes. Relaciones cosas absolutamente extraordinarias en sus cuadros. Cuando hay una mano o hay una cara, o cuando hay una guitarra, o cuando hay un pez o una langosta, todo eso está maravillosamente bien realizado. No es una mancha que parece una langosta. No es otra mancha…

J. C. Es figurativo.

R. A. Es absolutamente figurativo. Es decir, lo mismo que estamos hablando del proceso. Hay una relación con un material de base que se ha explotado en una forma aparentemente inconsciente. Es un truco. Claro que es un truco. En Dalí es un truco, pero un truco genial. No importa quien lo pueda hacer. Puede ser sub-Dalí: no puede… no es así nomás.

J. C. ¿las dinámicas, la articulación y el ritmo tienen una relación serial con…?

R. A. Todo esta absolutamente articulado. Los elementos rítmicamente establecidos de una forma muy precisa, son los hexacordos. Entonces, el hexacordo va a determinar con una especie de reflejo, con una especie de sombra, su continuidad. Lo que suceda, está en relación a su duración y a la composición de sus intervalos. Entonces hay un espacio determinado, usted lo puede ver ahí, lo puede medir, después de cada acorde, y esos espacios siempre son diferentes y están en relación a la duración del hexacordo.

J. C. Usted en algún momento, en los textos que le envió a Xavier (Beteta), habla de que, si en algún momento la cuestión serial le indicaba un *ff* pero su intuición le decía que era *pp*… En esta sonata…

R. A. Los únicos dos parámetros que integran el lenguaje son el ritmo y el sonido. Usted puede trazar una idea melódica sin ritmo, todas las notas exactamente iguales pero los intervalos, las notas, van a ser diferentes. Todas *pp*, prácticamente hay una abolición de la dinámica.
Usted tiene integrado un lenguaje a través del ritmo y de los sonidos. Pero no puede integrar un lenguaje únicamente con las dinámicas y por los modos de ataque. ¿qué ataque? Desde el momento en que hay un ataque de algo, es ataque de una nota. Es decir, una frecuencia. Es decir, un sonido. ¿qué dinámica? Usted no puede hacer un *pp* al silencio, no puede hacer un *ff* al silencio. Aunque lo han intentado. De hecho lo he intentado también. Pero eso tiene un poco más de anécdota.
Pero esos son los dos parámetros de coordinación no de integración ni de pre-lenguaje como es el sonido y el ritmo. Sin el sonido y el ritmo no integra usted el lenguaje. Sin la dinámica y los modos de ataque, usted no coordina el lenguaje. Pero sí lo puede integrar sin esos dos.

FACULTAD FILOSOFIA Y LE… UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA

Yo me refería, en la carta a Beteta, que si yo tengo un cuadro de dinámicas puedo prescindir de dinámicas si mi intuición me lo exige. No hay ninguna ofensa, no hay ningún cataclismo, no se derrumba el sistema. Y es más coherente a la civilización musical.

15:48

J. C. ¿Cuando empieza a componer una obra nueva piensa en las expectativas del público o solamente sigue las exigencias que le presenta la obra o, en este caso, la cuestión expresiva propiamente?

R. A. El público es una hipótesis y nosotros los compositores, todos componemos para nosotros y el hipotético público. Stravinsky lo dijo, y eso es absolutamente cierto.
Lo que Stravinsky no dijo es que el hipotético público somos nosotros mismos. Eso es otra cosa. Pero es cierto. Nosotros escribimos la música que nos gusta, no la música que le gusta a X o A idea . Eso lo puede hacer cualquier aficionado. Y hay muchos en América Latina que lo hacen así. ¡Qué bueno para ellos! Escritor estilo Piazzola frente a sí. Pero eso no tiene nada que ver con la composición.
Entonces no. Definitivamente ninguna condescendencia a lo que fue el público… al público de mí. Además, no soy muy conocido. Menos mal. Para poder tener un poco más de independencia. Porque si tuviera una relación con el público, un deber con el público como tienen algunos otros compositores americanos o muchos de ellos (Bernstein, por ejemplo), ya crea una dependencia que le impide a usted componer estrictamente como usted.

17:40

J. C. Y cuando compone para el piano ¿toma en cuenta las posibilidades técnicas del ejecutante y del instrumento o sólo piensa en las exigencias de la obra?

R. A. No. Uno compone para el instrumento. No va a componer para el piano que usted compondría para el órgano porque no va a sonar. O no va a componer para la guitarra lo mismo que usted compone para el piano porque sería una absurdidad.
Ahora, los instrumentistas no creo que para hayan pensado componer para Liszt o para Horowitz. Componen para su instrumento y después ya es una circunstancia determinante si Liszt o Horowitz se interesan es su obra. Pero nadie piensa en un determinado intérprete para… Puede soñar de que este señor se lo toque, pero la música no se escribe para alguien, se escribe por la música.

18:52

J. C. ¿qué papel juega el piano en su obra?

R. A. Es relativamente importante, pero no es el más importante. Mi obra para piano, actualmente, dura unos 240 minutos. Mi obra para orquesta dura unos 350 minutos. Y el Banquete es mucho más desarrollado que mis obras para piano completas. Me gusta mucho el piano es mi instrumento. No soy estrictamente pianista como… Toco bastante piano: he tocado el III Concierto de Prokofiev, he tocado el II Concierto de Bartók, el III Concierto de Bartók, el V de Beethoven, el I de Brahms, el Concierto de Anton Rubinstein, la obra que me gusta mucho: el concierto de Schumann el Konzertstück de Schumann.
Pero no me considero pianista. Pianista es otra cosa. Es una disciplina diaria. Es una disciplina de vida totalmente diferente. El mantenimiento técnico y toda la cuestión.

20:25

J. C. ¿qué posibilidades de expresión, de construcción, búsqueda de sonoridades ofrece esta técnica que utiliza en sus obras?

R. A. Yo he llegado a un punto en que desarrollé una técnica muy personal. No soy el único. Es una cuestión de mucha reflexión, es una cuestión de mucha experiencia, es un cuestión de muchísima lectura, de mucha observación de lo que hacen los otros.
Hay compositores… por cierto Eliot Carter tiene una, no tiene nada que ver con la

música serial, dodecafónica, ni nada de eso, y tiene una técnica composicional increíblemente lógica y precisa. Sus modulaciones de tiempo, por ejemplo. Prácticamente toda su obra está basada en dos o tres tetracordos que sintetizan todas las posibilidades del lenguaje, dentro del sistema cromático. Tiene una escritura muy personal. Pero no es el único.

Yo he encontrado una escritura muy personal. Algunos aspectos de estos los presenté en Europa: los he presentado en conferencias, los he presentado en entrevistas que se me han hecho, en el IRCAM y en otras instituciones. Sobre todo en conferencias y entrevistas.

Para dar alguna cierta información:

Mi punto de partida (punto muy embrionario) claro, está en el mundo serial. Pero ese mundo serial está absolutamente abolido en mi música. No tiene nada que ver con eso. Mi música está basada sobre refracciones múltiples de los complejos sonoros. Es decir, se multiplican sobre ellos mismos y se prolongan en el espacio musical en una forma muy lógica. En una forma que contiene, ya de por sí, una forma de desarrollo. No es una cosa estática. Automáticamente, un elemento por medio de sus atracciones incluye una serie de variantes del mismo elemento que llegan a un nivel hiperbólico muy distante del punto de partida. Al punto que, a cierto momento, es difícil de controlarlo. En esta obra que acabamos de escuchar (*Viaje al mundo de los niños*) es muy clara las relaciones, sobre todo al principio en la primera, la "Fantasía sin fa", por ejemplo, cuando aparecen las figuras en el extremo grave, son refracciones del extremo agudo. Y son absolutamente lógicas, coherentes y complementarias. Y, a la vez, variante. Ya esa variante es una forma de desarrollo. Es una forma de renovación del embrión inicial.

23:25

J. C. Usted me había hablado precisamente de un aporte suyo o una innovación que usted aportaba sobre el sistema dodecafónico que (esa información se perdió). Incluso, usted le habla a Xavier Beteta de que estaba escribiendo un artículo. Le escribió así:

> En mi última carta de explicaciones, olvidé comentar algo para lo cual estoy preparando un ensayo y es sobre mi extensión que las formas seriales que considero cada vez con más certeza, no son cuatro sino ocho.

R. A. Sí. De eso ya platicamos la otra vez. Prefiero reservarme hasta terminar de escribir el artículo. Efectivamente, las dimensiones seriales no son cuatro. Son ocho. Pueden ser seis. Por analogía son ocho. Por deducción, son ocho, dos de las cuales tienen una analogía con otras dos.

Algo que puedo adelantar: es muy importante, en ese sistema es muy, muy importante la consideración del espacio musical. Muy importante. Sin el espacio no pueden haber ocho dimensiones. En abstracto pueden hacerlas pero adquieren su realidad dentro de un espacio musical y lo determinan. Lo limitan pero al igual, le pueden ampliar por sus propios procedimientos, por sus propias refracciones.

25:35

J. C. ¿y dónde piensa editarlo?

R. A. He pensado hacer la presentación en alguna institución interesada como el IRCAM, por ejemplo. Mantengo relación con el IRCAM desde que estuve ahí. Estuve casi un año. Hubo una discusión…

26:02

J. C. De la sonata, usted me habló que la han tocado Huson, Damerini y otro pianista

R. A. En esta grabación que le acabo de dar, hay una nueva versión de Damerini. Después la escuchamos. Una nueva versión.

La ha tocado mucha gente. Pero le pregunto yo ahora a usted: ¿por qué sólo hablamos de la cuarta sonata, porque es la partitura que tiene? Usted está

escribiendo una tesis sobre al sonata en Centroamérica y hay sonatas que, tal vez, son más importantes para mí como es 5, 6 y 2.

26:50

J. C. Escogí la cuarta sonata porque fue la primera que conocí y porque fue premiada.

R. A. Fue premiada porque participó en un concurso, pero las otras no participaron en un concurso. Tuvieron la suerte que no me ha interesara.

J. C. La cosa fue que la tesis es sonatas del 80 para acá, y las suyas son anteriores. Para poder meterla ahí, entre los requisitos para integrar el corpus eran haber sido compuesta, estrenada o premiada en los 80. Porque debía delimitar mucho el espacio temporal, el período. Era del 80 al 2000. Entonces, para poder meterla, como estaba premiada en el 80, fue que puse la cuarta.

R. A. Es una buena razón. Le voy a decir que es un poco absurdo que le pongan en Centroamérica... Usted va a hacer una tesis sobre la sonata en Centroamérica del 80 al 2000. Podía haber sido que no había ninguna sonata aquí en ese período. Entonces no hay tesis.

J. C. Bueno, hubiera buscado otro recurso. Pero sí hay. Y las otras sonatas suyas me quedan como referencia.

R. A. Ah bueno.

28:24

J. C. Pero, para el análisis, tomo la cuatro.

R. A. Por ese motivo. Ahora lo entiendo. La cuarta es la más breve, eso no quiere decir nada, tampoco. Pero como elaboración, por ejemplo, yo tengo preferencia por mi quinta sonata. Una sonata que dura 20 minutos de los cuales 16 son extremadamente lentos. Es muy difícil mantener la atención 16 minutos, y la mantiene. Tiene una movilidad armónica muy precisa, muy fuerte y muy impactante a cada instante. Crea una especie de curiosidad constante. Crea una curiosidad constante a pesar de la lentitud.

Yo tengo una admiración por las músicas extremadamente lentas. Por ejemplo, las baladas de Brahms, Op. 10. Es algo que yo tengo una admiración inmensa. Por ejemplo, algunas piezas de Debussy que son muy, muy lentas. O la segunda pieza de Scarbo de Ravel, extremadamente lenta. O, por ejemplo, la "Música de noche" del *Out of doors* de Bartók, que es extremadamente lenta. Mantiene una atención fantástica. Y, naturalmente, la obra maestra de la lentitud: el movimiento lento de Hammerklavier. Creo que son 16 minutos dificilísimos de tocar correctamente, de hacer vivir todo eso. Pero es un reto increíble al intelecto musical y a la emoción.

30:29

J. C. Esta mañana le decía a de Gandarias, que yo voy a terminar la tesis y presentarla. Después de eso, tengo material para seguir investigando, escribiendo y tocando un montón de música que estoy conociendo en este período, maravillosa. Estoy muy contento porque tengo material para el resto de la vida.

R. A. Eso es contacto con la realidad. Con la realidad musical. Porque no es realidad mientras esté dentro de las gavetas. En el momento que alguien las ve, las escucha, las oye, se interesa, las circula, las aprende, esa obra adquiere realidad.

J. C. Sí y es una de las cosas que me tiene más contento del Doctorado. Porque cuando yo entré, una de las razones fue porque los centroamericanos no nos conocemos. Yo estoy descubriendo tesoros. No sólo de música contemporánea, también de música antigua.

R. A. Sí. Imagínese Martínez-Sobral.

J. C. Sí, eso es maravilloso. Los discos que usted me dio yo los oigo y los oigo...

R. A. La Sonata para dos pianos es una obra extraordinaria. Es la obra más completa que hasta por lo menos 1960, había escrito un centroamericano. Las *Acuarelas*

Chapinas y por ejemplo, la primera de las *Evocaciones* dura 12 minutos. Es todo un movimiento. No existe otro movimiento de esa amplitud en repertorio de música centroamericana. Conozco todo lo que se ha escrito en Guatemala. Ricardo Castillo era un compositor de miniaturas. Miniaturas de dos, tres minutos. El movimiento más largo de él, el segundo movimiento de la Sinfonía, dura 6 minutos. El movimiento más largo.

J. C. Prácticamente todos.

R. A. Todos son miniaturistas.

J. C. Hay una sonata de un compositor costarricense, muy linda, para violín y piano, Julio Fonseca, que toda la sonata dura...

R. A. Eso es un indicador de algo. La capacidad de desarrollar es natural en el verdadero compositor, y es un aprendizaje. Igual en Europa. Todos los diletantes, todos los aficionados, escribían piezas chiquitas estilo Satie. Satie jamás hubiera pensado el primer movimiento de la 9ª sinfonía de Mahler. Tendría que ser otra persona. Mahler es una experiencia enorme, es una capacidad inmensa de renovación constante del lenguaje que le permitió escribir por ejemplo, el I movimiento de la 3ª sinfonía, solo ese movimiento dura 40 minutos, el movimiento final de la 6ª y el primer movimiento de la 9ª sinfonía. Hablando de movimientos lentos, el primer movimiento de la 9ª sinfonía es increíble como mantiene la tensión todo eso. Incluso, es un poco repetitivo pero ese lenguaje se renueva constantemente es de una invención increíble y no hay momentos de explosión grandes, típicos de la música romántica, es una cosa muy controlada donde crea una tensión y una atención fortísima. Eso es el aprendizaje: saber desarrollar. Hay quienes lo aprenden y quienes no lo aprenden, pero sí lo enseñan. Aquí es una cuestión de naturaleza.

34:22

J. C. También depende mucho de la creatividad. Pero sí, también la creatividad se estimula con el conocimiento.

R. A. Si es lo que yo decía de la naturaleza. El talento natural.

34:55

J. C. No terminamos de hablar de cuántas veces se ha presentado la Sonata y es un tema que me interesa.

R. A. La estrenó Damerini cuando obtuvo el Premio Stockhausen. Luego, la grabó para la BBC. Para la Radio Suisse Romand la hizo Roberto Szidon. Susan Huson la tocó en París o en Londres (creo), la tocó en Ginebra dos o tres veces. Mathias Krisberg la hizo por todos los Estados Unidos: la hizo en Princeton, la hizo en Columbia University, la hizo en Berkeley, la hizo en Haway, la hizo en Las Vegas, la hizo en Nicaragua, la hizo en Honduras, la hizo en Guatemala, la hizo en Moscú, creo que la hizo en Tokio (no estoy seguro) y ¿quién más la ha tocado? Realmente no recuerdo quién más la ha tocado. Yo perdí contacto con quién toca mis obras porque, como están editadas…

36:20

J. C. ¿le han satisfecho las interpretaciones?

R. A. La de Susan Huson es extraordinaria. Susan Huson es una pianista de una integridad absoluta. A mí me molesta los músicos, los intérpretes contemporáneos que creen que porque están tocando música contemporánea pueden hacer no importa qué.
Entonces, por ejemplo un pianista, del cual no voy a mencionar el nombre, tenía planificado hacer *El banquete de las nubes* hay una de las piezas, muy difícil, que se llama *Ópera a un solo* tenía acordes muy complejos para las dos manos. Claro, hay que tener una mano muy especial, muy flexible. Él no la tenía y cuando yo fui al ensayo, estaba tocando clusters. Entonces le dije: "Disculpe, pero si yo hubiera querido escribir clusters, escribo clusters. Yo no escribí clusters no me hubiera dado

la pena escribir todo esto minuciosamente, muy controladas las sonoridades, para que se toque así." Hay muchos pianistas que hacen esa clase de cosas.
Schönberg decía: "mi música no es difícil, mi música está muy mal tocada". Y se refería a los pianistas de la época. Ahí está que Schönberg, cuando lo ha tocado Glenn Gould o, sobre todo, Polini, cuando hizo la integral de Schönberg, es de una claridad tan increíble como una sonata de Scarlatti. Absolutamente increíble, no hay nada, nada que sea confuso, nada que no tuviera una lógica. Nada que no sea necesario.

37:57

J. C. Bueno, eso que hace Damerini es fabuloso.

R. A. Sí. Por eso es que yo trabajo con muy poca gente y he retirado obras de programas cuando no estoy seguro del nivel del intérprete.
En Buenos Aires se tocó una obra mía. Me llegó la grabación, el director de la institución que la presentó estaba muy halagado de que el intérprete este hubiera tocado mi obra, muy maravilla, como la había tocado... yo no sé si él sabe leer una partitura, pero estaba muy mal tocada. Ahora soy mucho más exigente en ese sentido. Hay obras que no las doy así no más. Si no va a ser capaz de hacerlo correctamente, puede tocar otra cosa.

38:50

J. C. Tiene que ser muy frustrante, después de oír esto... oír esto debe ser muy emocionante, tocado por Damerini, pero oírlo después mal tocado, debe ser muy frustrante.

R. A. Aquí hay una intención especial. Damerini quiso darle amplitud a las resonancias, a los armónicos, al timbre del piano que es una maravilla el piano que está usando ahí. Entonces él quiso explotar todos esos aspectos y por eso es que se toma un poco su tiempo. Pero cuando el la toca en concierto, hace 10 minutos menos. Aquí dura 51 minutos, cuando la toca en concierto dura 40 minutos.
Ese final de los clusters, que lo hace denso, en ese sentido, para resaltar el canon. Solamente con clusters es el canon menos perceptible que puede ser. Si usted tiene una idea y en canon la misma idea, es muy fácil percibir ambas cosas. Si usted tiene una idea y una inversión de esa idea es muy fácil percibirla. No es tan fácil como la otra, pero es fácil de percibirla: una quinta para arriba, una quinta para abajo, etc. Pero si usted tiene una idea y la recurrencia de la inversión, ahí sí no puede percibir nada. Por eso es que yo digo que es una forma de organizar más un caos. Un caos hiper-organizado. Es una idea, usted lo puede analizar, y su propia recurrencia. Todo en clusters.
No quise emplear el cluster como una cosa caprichosa del instante o como un relleno porque no sabía qué hacer. Es muy difícil escribir un cluster donde todo está calculado. Hay gente de los años 60 que escribían no importa qué, 20 minutos de clusters no importa qué, poco importaba una nota más, una nota menos... Aquí sí importa una nota más o una nota menos.

41:00

J. C. Los vi muy delimitados.

R. A. El cluster más grande que hay ahí, es una sétima menor. Entonces todo se puede hacer. Una sétima menor la puede ejecutar la mano perfectamente bien como cluster pero no puede ejecutar una décima. Ahí ya tiene que utilizar el brazo y ahí ya estamos en las indefiniciones. Toda mi música está basada en la definición. La más aventurera que podamos encontrar, tiene una definición.

41:42

J. C. Recuerdo que usted me contó de que sufrió la pérdida de una valija con programas y otras cosas pero, ¿recuerda qué se ha escrito sobre su obra?

R. A. Ah sí, tenía programas de mano de conciertos, críticas... Antes los coleccionaba. Ahora ya no los colecciono por si se pierde otra valija, que no haya... No pueda suceder.
En todos esos lugares donde se tocan mis obras ha habido programas muy completos.
En Inglaterra los programas son increíblemente descriptivos. No es solamente una paginita donde se anuncian las obras, eso no es permitido. En Inglaterra legalmente no está permitido.
Cuando se hace una obra vocal por ejemplo, tiene que estar en el programa todas las palabras del texto vocal. Y cuando es una obra vocal cuyo texto es de otro idioma, tiene que estar la versión original completa del texto y la versión completa traducida al inglés, del mismo texto. Completa, no puede faltar ni un verso. Es legal, es una cuestión de ley. Cuando se hizo el *Banquete de las nubes*, yo le di el programa, ahí está el texto que ella hizo de este asunto tan estricto, en Inglaterra.
Me gustaría que hubiera una legislación que prohíba que los pianistas se equivoquen... ¡se van a la cárcel! Un día por cada nota falsa. Habría muchos en la cárcel le juro.

43:35

J. C. Yo incluido porque a veces meto la pata...

R. A. Estoy bromeando. No se trata tampoco de eso, errores todos los cometemos. Pero el hecho de que esa tolerancia exista, hace que mucha gente abuse de esa tolerancia y caigan en charlatanería.

J. C. En la mediocridad.

R. A. Sobre todo, en la charlatanería. Llegan y tocan no importa qué y creen que están tocando lo que está escrito.

44:13

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea es "fea". ¿es correcta esta afirmación? ¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

R. A. Hay mucha mala música contemporánea. Pero en la época de Beethoven había muchísima mala como música. Música de quinta, de sexta, de toda clase. Recuerdo muchos contemporáneos de Beethoven que incluso todavía están editados, realmente uno se pregunta ¿quién se va a ocupar de tocarlo?

44:47

J. C. ¡Y la siguen tocando!

R. A. A veces esa es una especie de referencia cabalmente para saber qué era lo que pasaba.
Es cierto: para tener un gran compositor, se necesitan muchos pequeños compositores. Y esos pequeños compositores tienen derecho de divulgación, de vida. La democracia mal entendida. Entonces no hay criterios de selección. Porque los criterios de selección, sí hay, pero son muy restringidos a muy pocas personas que realmente tienen un concepto claro de cómo descubrir en una obra sus contenidos, si es que lo tiene. Yo conozco gente que tienen un percepción increíble y en obras en primera audición y que perciben perfectamente bien lo que el compositor quiso decir y saben si la obra tiene sentido o no tiene sentido.
Si usted escucha por primera vez la *Sonatina para flauta* de Boulez inmediatamente se da cuenta que tiene de embrión a un monstruo de un genio. Y con sólo la *Sonatina* que hubiera escrito Boulez, estaría en todos los manuales de historia. Porque embrionariamente usted percibe ya esa personalidad extraordinariamente fuerte.
Pero en América Latina eso no existe. Ahí leí en la prensa que en Caracas van a

haber 70 compositores. De dónde los sacaron me pregunto. Me imagino que ahí están cualquier clase de gente. Entonces, cualquier clase de compositor, autodenominados compositores, realmente hay cantidad increíble de música muy mala que se escribe en América Latina.
Pero igual es para las otras artes. Para la pintura también. Cuando veo los grandes muralistas mexicanos: Orozco, Rivera y Siqueiros. Sobre todo, Siqueiros. Me pregunto dónde está el genio de esa gente. Eso es propaganda del gobierno mexicano y política mexicana. Me recuerdo que una vez asumió la dirección del Museo Metropolitano de Nueva York, un director hace unos 25 años. Al día siguiente de haber asumido, mandó a quitar los Siqueiros, los Orozcos y los Rivera, y los mandó colocar en los corredores que llevan a los servicios, que era el lugar que les correspondía. Pero a mí no me pueden contar que Siqueiros es un gran pintor si usted considera que Kandinsky es un gran pintor. Si usted considera que Picasso es un gran pintor, Orozco no es un pintor. Por favor, eso es política mexicana.
Todos los países ejercen una cierta política cultural. Por ejemplo: el otro día, leyendo las sinfonías de Roger Sessions por un interés personal. Caí sobre un artículo de alguien en los Estados Unidos, naturalmente, considera a Roger Sessions el más grande sinfonista después de Mahler. Casualmente, caí en un artículo similar escrito por un italiano que considera a Malipiero el más grande sinfonista después de Mahler. Me imagino que si hubiese un escritor, probablemente lo existe, en Francia que escribiera sobre la sinfonía, diría que Honneger es el más grande sinfonista después de Mahler.
Yo tenía un libro que se llama *Fase seconda* de un tal Mario Bartoloto. *Fase seconda* es la fase después de la Escuela de Viena, Schönberg-Webern-Berg. Se refiere a la generación de Berio, Nono, Boulez y Stockhausen. Son 400 páginas. De las 400 páginas, 360 habla de los italianos: Donatoni y todos esos, Maderna, etc. y 20 páginas hablan de Boulez y todos. Eso es política italiana. Y todos los países ejercen esa clase de absurdidades.
Me contaba Beteta que en la nueva enciclopedia de la música americana Boulez tiene dos cuartillas y Donald Martino tiene tres páginas. Donald Martino, por favor, muy gentil, pero la posición no es la misma de alguien del nivel de Boulez. Y eso es política americana.

50:11

J. C. Eso es lo que llama Pierre Bourdieu las fuerzas del Campo cultural, del Campo musical.

R. A. Sí. Existe en todo, existe en la pintura, existe en todo. Ahora es Frida Kahlo. Una persona tan desprovista de talento, tan absolutamente nula, portada a la deificación. ¿Por quién? Por fuerzas políticas, por fuerzas de camaradería, por fuerzas de la ignorancia sobre todo. Las fuerzas de la ignorancia.
Aquí en Guatemala un imbécil escribió un libro que se llama *Mahler, Schostakovitch, Sarmientos*. Igual podía haber escrito otro que se llame "Buonarotti, Rembranth, Tito Molina". O igual en física.

5:34

J. C. No conozco ese libro.

R. A. Lo debo tener por ahí. Hay muchas explicaciones…
O degradado: El genio, el mediocre y el nulo". ¿le gustó? (se ríe)
Hay que saber tener la relación de las cosas. Cuando no hay ningún criterio de análisis, ningún criterio de la evolución de las cosas, sino sólo palabras y habladurías, entonces se cae en equivocaciones de esa naturaleza. Y estamos llenos…

51:14

J. C. Ese es un cuidado que estamos teniendo en nuestras tesis, en nuestros estudios. Y parte del estudio es también la Sociología de la Recepción artística.

R. A. Ahora, ese es un asunto muy interesante ¿por qué la música contemporánea tiene una dificultad de apreciación? Porque hay confusión. Porque Piazzola, aquí en Guatemala alguien declaró (no es una persona que tenga... fue en una entrevista de prensa de dos páginas, que tenga un peso), hágame el favor, dice: "Asi como Alemania tiene a Wagner, Austria tiene a Mozart, América Latina tiene a Piazzola.

51:59

J. C. ¡América Latina! Ni siquiera Argentina.

R. A. América Latina tiene a Piazzola. Hacer un paralelo entre Wagner o Mozart y el pobre Piazzola, sólo un imbécil.

52:12

J. C. Y generalizarlo para todo el continente.

R. A. Si claro. Ni lo diga.

52:22

J. C. Ya sé la respuesta, pero se la voy a hacer: ¿se enseña y se estimula la apreciación y creación musical no tonal en las instituciones de enseñanza musical del país?

R. A. No. Yo creo que ni siquiera, de ninguna forma musical. Se enseña, y hay un esfuerzo, por la marimba.

La marimba es una invención polaca (yo se lo dije la última vez). La invención polaca de un fabricante de instrumentos polaco establecido en Londres a principios del siglo XIX. Inventó la marimba más o menos en 1830 (igual, no existía la marimba en 1830). Alguien la trajo a esta región que va de la Guayana al sur de México, o al centro de México. Porque la marimba no es una exclusividad de Guatemala como cree el guatemalteco. Existe en Colombia, existe en partes de Venezuela, existe en Costa Rica, existe en el sur de México, en Chiapas, existe en Ecuador. Hemos pretendido que es nuestro instrumento que inventaron los mayas.

La marimba la han de haber traído, ese señor la ha de haber traido o alguien la trajo a esta región como es de una construcción muy rudimentaria y que había muy buenas maderas en este pais, se tornocó. Porque es muy fácil hacerla. Es infinitamente más dificil construir un buen clarinete que una marimba. No digamos un piano. Pero pretender que la marimba es guatemalteca es tan estúpido como que pretendieran que el piano es argentino porque lo usan para tocar tangos.

Además, la música de Guatemala, la verdadera música, desapareció. Era monódica, era muy sencilla, era casi toda pentatónica, heptatónica, yo conocí un poco de eso. Apunté algo de eso en los años 60 cuando me iba al altiplano. Venía a Guatemala tres semanas para perderme ahí. Hacia venir indígenas que sabía que tocaban chirimía o algo así, podían tardar horas, y horas, y horas tocando. Al cabo de tres horas de estar tocando cualquier cosa que había en la rocola, empezaban a recurrir a su repertorio verdadero. Y lo apunté. Mucho de eso lo tengo apuntado.

54:43

J. C. ¿y lo tiene?

R. A. Sí lo tengo. Pero eso ya desapareció. En ese momento ya había empezado a contaminarse con la música de rocolas. Hoy día no existe. No existe y nadie hizo apuntes de eso. Nadie. Hay algunas investigaciones hechas por etnomusicólogos venidos de Francia, del Museo del Hombre, hay dos o tres cosas y, de acuerdo. Pero lo real...

Otra cosa, nunca en Guatemala se ha cantado. Mentira. Monteforte Toledo me decía que había una tradición oculta y únicamente reservada para ceremoniales muy, muy aislados los indígenas donde cantaban. Mentiras. Aquí nunca se ha cantado. Usted sabe que las grandes civilizaciones musicales comienzan por el canto. La

civilización occidental con el canto gregoriano, en Grecia fue así, igual ha sido en Afganistán, igual ha sido en la India, igual ha sido donde se han desarrollado civilizaciones musicales profundas, firmes y fuertes, a la base ha sido el canto. Nosotros nunca hemos cantado. De hecho, hoy día, no se canta en Guatemala.

55:55

J. C. En Costa Rica tampoco.

R. A. Es una mentira, es una absoluta mentira. Los africanos cantan. Los africanos sí cantaban. Pero nosotros no hemos cantado.

J. C. En nuestros indígenas todavía no cantan. Canta el chamán,

R. A. Pero esas son adaptaciones que han hecho de conductas ajenas que han transpuesto para ellos. Pura imitación. Cantar, cantar una…

Creo que en Bolivia sí. Porque yo conozco los estudios de Dalcur y las publicaciones que hizo que son muy, muy interesantes. Ahí sí había un poco de música vocal. Sólo ahí.

56:40

J. C. De esto ya me ha hablado, pero ¿qué piensa sobre la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva?

R. A. Eso es primordial. Primero, un intérprete debería de saber que tiene un compromiso con la música de su tiempo. Yo conozco muchos intérpretes bastante buenos, bastante capaces, que están muy satisfechos en tocar las rapsodias húngaras de Liszt y las polonesas de Chopin muy bien tocadas. Pero no puede ser un buen intérprete alguien que no tiene curiosidad. Que no tienen la curiosida estética. No puede ser un buen intérprete, alguien que no tiene una cultura. Una cultura literaria amplia, pictural, arquitectural…

Creo que le conté que cuando los alumnos de Schönberg fueron a visitar a Mahler por recomendación de Schönberg, muy jóvenes. Webern, y Mahler les preguntó: "¿y usted qué estudia? le contestó "contrapunto y armonía". "¿para qué?" "Porque quiero ser compositor". "Entonces, si usted quiere ser compositor, más importante que la armonía y contrapunto, es leer Dostoievsky". Y eso es el sentido de la cultura. Entonces puede ser un gran compositor quienes conocen los grandes movimientos literario de su tiempo y anteriores. Todo está relacionado.

58:05

J. C. ¿existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en el país?

R. A. No. Ninguno. Absolutamente de ninguno. Y lo que pueda existir, será para… pero mejor no existiera. Para apoyar este tipo de música, la invención de marimba con esa especie de mentira de decir que la marimba es un instrumento nacional. Nuestra historia es una falsedad. Nuestra historia es una forma de fetichismo. Toda la historia de América Latina, en gran parte, es una forma de fetichismo.

58:38

J. C. Sí. La invención del Estado-nación, etc.

R. A. Cuando yo llegué hace 10 años a Guatemala, oficialmente, la guerra que tuvimos habían 20.000 muertos. Tres meses después eran 30.000. Ahora ya vamos por 200.000 muertos. Como que si el número de muertos engrandeciera la famosa guerra.

Pero sí no hemos tenido la Guerra Civil Española, ni la Guerra de Cambodia, ni la Guerra de Vietnam. Menos mal… que hubiéramos tenido esos grandes dramas. Los dramas los pasan inventando. Ha habido dramas, no voy a negar eso. Claro que hubieron momentos atroces para las personas. Pero la ciudad de Guatemala nunca fue bombardeada. Nunca hubieron cañones todos los alrededores del Valle de Guatemala bombardeando la ciudad de Guatemala. Eso no existió.

59:30

J. C. Que sí hubo en Nicaragua. Somoza sí bombardeó a su propio pueblo.

R. A. Pero, lo que quiero decir con esto, que debe ser objetiva la historia al contrario de una forma de fetichismo. Y eso es válido también para la música.

59:50

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo del país su música y su biografía?

R. A. ¿la mía? No. Me desconocen completamente. No creo que esté ni siquiera en los manuales locales. ¡Y cuanto mejor! Yo prefiero quedarme fuera de todo eso.

1:00:12

J. C. ¿cuál y cómo es la música oficial de su país? ¿cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

R. A. No sé. No tengo ninguna relación con ninguno de los Ministerios que ocupan de esas cosas. Son tan increíblemente absurdos y manejado por personas tan increíblemente estúpidas, que no vale la pena ni siquiera acercarse.

1:00:42

J. C. ¿y sus relaciones con otros actores del Campo musical intérpretes, directores?

R. A. En el pasado tenía un poco amistad con algunos otros locales. Pero llegó un momento en que de di cuenta que no recibía nada de eso. Hay que ser claros, ir a un bar a escuchar chismes es perder el tiempo. Mi tiempo es muy precioso. No tengo ningún interés.

Cuando usted asiste a conciertos en París, por ejemplo, recuerdo el *Domain musical* de Boulez. Era totalmente antioficial. Porque era realmente el bastión del antioficialismo contra todo lo establecido por las tradiciones y por las convenciones, sobre todo, y por los gobiernos y por toda esa especie de honorificaciones y toda esa cuestión. Boulez representaba el "infante terrible" de todo ese mundo. Era Robespierre.

Yo asistía a esos conciertos. Era fantástico porque a tres butacas de mí se encontraba Samuel Bequet (claro, yo no me levantaba a saludarlo porque Samuel Bequet tenía… y yo a los 24 años). A dos pasos más allá estaba Jean Genet. Por ahí andaban también Sartre y Beauvoir. Por ahí estaba también los lingüistas. Lévi-Strauss no faltaba a un concierto de Boulez. Yo veía a Levi-Strauss ahí.

Y yo en el primer concierto que dio Rostropovitch en París en la Radio, yo estaba sentado a dos sillas de Artur Rubinstein. Rubinstein no iba mucho a los conciertos, pero sabiendo a quién iba a ir a escuchar, ahí estaba. Estaba a dos sillas.

Entonces si hubiera sido un poco más tarde, claro que hubiera tenido acceso a comunicación con toda esa gente. Nadie te lo impide, lo único es saber qué les va a ir a decir, qué les va a preguntar, de qué les va a ir a hablar.

Yo he estado en conciertos donde estaba gente de Nueva York también con Umberto Eco a dos sillas. George Tiger no se perdía un concierto en París. Sobre todo los grandes conciertos: los del Dominio musical…

Cuando reinició su carrera Weisenberg, después de un sabático de 10 años, fue en la Salle Gaveau que hizo la integral de las partitas de Bach en dos conciertos y las Variaciones Goldberg y un recital con las tocatas. Eso un día sí, un día no, un día sí un día no. Éramos 120 personas en la Salle Gaveau que no es muy grande. 150 personas tal vez. Las 150 personas eran los 150 pianistas que estaban en París. Ahí estaban todos: ahí estaba Entremont, ahí estaba Flavigny, ahí estaba Saint-Saenz-François, ahí estaba todo el elenco del Conservatorio, ahí estaba toda la clase pianística de París, ahí estaba Ciccolini. Increíble, todos eran pianistas. Todos pianistas viendo aquel regreso, el inicio de la segunda carrera. Esa era la época maravillosa de Weisenberg. Gran, gran Weisenberg. Menos mal que todo eso está grabado y yo estaba ahí presente. Increíble.

1:04:30

J. C. ¡Qué maravilla! Bueno, además que todo el mundo quiere ir a tocar a París.

R. A. Sí, pero lo que le quiero decir es que era muy especial. No era para el gran público. El gran público vino después. En ese momento eran realmente quienes sabían que ese fulano era un verdadero monstruo.

Igual cuando el primer recital de Argerich en París. Ella tenía 25 años. Recuerdo que en el recital tocó la Segunda Sonata de Schumann y la Sétima sonata de Prokofiev. Fue delirante. Y habían pianistas y un pequeñísimo grupo que estimo la colonia argentina que ... Algo increíble. A los 24 años Argerich era el demonio. Con una libertad, con una seguridad, con una perfección de todo, y aquellos tiempos vertiginosos que uno: "bueno ¿cuándo se va a equivocar? El tempo de la Sétima sonata de Prokofiev, al doble más rápido de lo que toca todo el mundo. Era increíble, increíble. ¿y el final? Como que si nada.

1:05:50

J. C. Sí ella es extraordinaria. Yo la vi en París también tocando con el marido de ese entonces, Rabinovich. A dos pianos. Hacían unas cosas maravillosas y de repente hacían unas cosas tan terribles...

R. A. Ella tiene mayor nivel que él. Ella comete un error de tocar con él. Lo único que hizo él de bien en ella fue que la obligó a incursionar en otro repertorio. Juntos hicieron *Las visiones del Amén* de Mesiaen. De lo contrario, ella nunca hubiera tocado nada... Pero la sonata de Bartók ya la había hecho con Nelson Freire, *Las Bodas* de Stravinsky las hizo con Susane Huson, Nelson Freire... La primera versión son Argerich, Freire, Huson y Alway y Dutoit que dirige. La segunda versión es con Zimmerman, Catsal, Argerich, no me acuerdo quién y Bernstein que dirige. Esa es la segunda versión, pero la primera es con Huson. Increible.

1:07:06

J. C. Entonces es una pianista grande Huson.

R. A. ¿de edad? Tiene 60 años.

J. C. Yo creí que era muy joven.

R. A. Ah no. Ya no más. Ya le pasó un poquito el tiempo.

1:07:25

J. C. La última para dejar de molestarlo. Es una pregunta un poco incómoda. ¿qué opinión le merecen las palabras de Pierre Bourdieu quien dice que: "la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia, está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual en función de la cual se siente autorizado a reivindicarla o a disimularla con vergüenza"?

R. A. Todas estas cosas hacen parte de una teoría. De la formulación de una teoría que se quiere una verdad. Bourdieu entre otros. Yo creo que hay que tomarla en el sentido que a él le interesa. Pero eso no se le puede aplicar a todo el mundo.

El arte es burgués. Bach era burgués, Mozart era burgués, Beethoven era burgués, Wagner hacía parte de la burguesía, Debussy hacía parte de la burguesía, Ravel hacía parte de la burguesía, Michel era burgués, Mahler de la pequeña burguesía sería burgués, y Bartók, el campesino, era un perfecto burgués. Era burguesía de campo. Su mamá era una señora increíble, adorable, la verdadera mamá húngara y todo eso, que mandó a su hijo a estudiar a Budapest, él tenía la vida pagada y toda esa cosa, nunca le faltó nada y Bartók no andaba vestido de campesino, era un tipo de corbata y muy elegante. Todos: Prokofiev, hijo de un ingeniero especializado en ferrocarriles al igual que Ravel.

En literatura, Tomas Mann: la alta burguesía industrial, Musil: la alta burguesía industrial, Hermann Brost: la alta burguesía industrial. Kafka: un pequeño burgués funcionario. Funcionario de Estado. Prust: la aristocracia burguesa.

Dalí, Picasso, Eluard, que era comunista era hijo de un banquero. Cezanne, hijo de un banquero. Mendelssohn: hijo de un banquero. (Mendelssohn: compositor genial). Schumann: de la gran burguesía.

Y toda esta gente se ha preocupado no tanto de su clase social, sino de la condición de la humanidad. Vista desde el punto de partida de ellos.

Pero los compositores soviéticos: Schostakovitch hacía parte de una burguesía, Krenikov, Kabalewsky…

1:10:50

J. C. Usted me había hablado de sus sonatas 7 y 8. Creo recordar que usted me había dicho que sale un pianista y toca la 7, luego sale el otro pianista y toca la 8 y luego salen juntos y se convierte en una sonata para dos pianos.

R. A. Una tiene una predominancia vertical, muy acórdica. La otra tiene una predominancia mucho más horizontal. Hay un contraste en la escritura de las dos. Hay un contraste extremo vertical-horizontal, muy angular. Entonces el resultado de la superposición de las dos, da otra cosa.

1:11:38

J. C. Dos preguntas más, sobre su catálogo de obras. Usted me dio un documento con un catálogo de obras y viene una sonata para dos pianos es esta.

R. A. Tiene que ser el catálogo que le di a Beteta. Es una obra que no he querido poner en circulación porque la quiero revisar completamente. Tengo varias obras así. Incluso, un concierto para violín. Está en la misma condición. Lo que pasa es que, para mientras, ¿cuándo fue que nos vimos, hace un año?

1:12:40

R. A. Ahí falta otra obra que se llama *Para alto y piano* (Para viola y piano) del 2006, que la va a hacer Damerini con Garth Knox, aquí en Guatemala en el Festival Páiz del año entrante. Garnox era el violista del Cuarteto …, es un notabilísimo violista. Ellos van a hacer la creación aquí en Guatemala. Dura unos 18 o 19 minutos. Antes de eso estaba *El viaje al mundo de los niños*, que no sé si ya lo tenía en el catálogo o estaba en proceso de ponerlo.

1:13:10

J. C. No estaba en el catálogo. Una cosa que me preocupó de ese catálogo es que no estaba el *Libro para cuarteto.*

R. A. El *Libro para cuarteto* tiene la misma posición que la *Sonata para dos pianos*. Es una obra de la cual yo quiero hacer la revisión.

Hay una obra más reciente que es *Movimientos espirales* para dos pianos. Que se estrena en octubre próximo. La van a hacer Codispoti y Mey Yi.

1:23:22

R. A. Hay mucho acercamiento, mucha interpretación que es una especulación por especulación. Entre las cosas que se publican en todo el mundo, hay mucha exageración sobre la realidad musical.

Hubo una época en los Estados Unidos, en los años 60-70, que todo giraba alrededor de Milton Babbit, que tenía un doctorado en matemática, que había aplicado sus matemáticas a su sistema sonoro **digital**. A tal punto que había un grupo de compositores americanos tan radicales que todo lo que no estaba acompañado de una ecuación no tenía ningún sentido.

Pero eso fácil de desmoronar. ¿cuántas matemáticas hay en la *Misa en Si Menor*? ¿cuántas matemáticas hay en la *9ª Sinfonía*? ¿cuántas matemáticas hay en *Tristán e Isolda*? O ¿cuántas matemáticas había en Schönberg? Y como Schönberg fue el primer responsable de este supuesto intelectualismo, su mujer tuvo que salir a la defensa, cuando ya Schönberg había muerto, diciendo: "Pero mi marido no sabía ni llevar las cuentas de la casa". Para decir que no hay ningún espíritu matemático.

Hay una analogía, es cierto, de un espíritu abstracto. Claro, son los únicos dos lenguajes abstractos las matemáticas y la música. Los únicos que no necesitan traducción. Pero, de ahí a decir que la música para ser buena tenía que pasar por el filtro de las matemáticas, es una absurdidad de los años 60-70. Y ahora hay una rebelión excesiva contra eso.

Y esa clase de posiciones fueron las que más hicieron que el público se alejara de la música. El público no va a un concierto a escuchar la ilustración de una ecuación. Va a otro lado para eso. Puede sentir un gran placer por las matemáticas, pero no traducidas a lo musical. Son dos cosas distintas. Eso fue uno de los factores que el público se distanciara mucho de los teatros.

Porque, es curioso, usted ve los jóvenes, la gente: el panadero, el banquero, todo el mundo, todas las clases sociales van a los grandes museos de arte contemporáneo a ver toda la pintura ultramoderna. La Bienal de Venecia atorada de gente, de curiosos, gente que la sigue, que compra, todo eso.

Lo mismo existe con la arquitectura. No hay conflicto de vivir con todas maravillosas arquitecturas que hay actualmente en muchos lados: en Atlanta, en los Estado Unidos, en Dubai, etc.

Pero sí lo existe con la música. Y es porque la música filtró muchas cosas que eran **deficitarias**. Muchos aficionados, que se autoconsideraban compositores porque no tienen ninguna formación, no tienen ninguna consciencia y cualquier escriben cosa. El factor de las matemáticas era ultra intelectualización de alguna música.

Creo que todo eso se ha estado tratando de recuperar. Quien hace una música increíblemente seductora es Boulez. Escuchar ... *de vivre*, es increíble de lógico, de fácil, de sonoridades. O las *Notaciones para orquesta* con las cuerdas divididas a 60 partes. Pero tiene una razón. Usted mira la partitura y escucha. Todo lo que está escrito suena. Y hay un placer de la música en ocasiones.

Hay muchos grupos y hay muchos conflictos y hay mucha desvalorización de los unos contra los otros. Como hablábamos hace un momento de la forma en que se escribe la historia de la música en Estados Unidos, en Italia y en Francia. En cada lugar tienen sus capillas, tienen sus sectores, tienen su partido y el partido no hay posibilidad de polemizar. Entonces eso anula la curiosidad y el juicio ponderado y correcto. Es decir, un juicio por el valor estético y por el valor ético. Pero todo eso se verá con el tiempo.

1:28:25

J. C. Eso pensé hace un rato, que esos compositores, esas malas músicas, las filtra el tiempo.

R. A. ¿cómo es posible que una nulidad como Piazzola sea tocado por Argerich, por Giddon Kremer, por Baremboim... El otro día vi a Baremboim dirigiendo la Filarmónica de Berlín con una porquería de Piazzola, dirigiendo desde el piano ¿cómo es posible? Con esas repeticiones, no de tres veces, como hace Vivaldi, sino de 10 veces cada secuencia. Cabalmente, eso es lo que la gente espera, la repetición. Porque con la repetición termina por entender. Ahora, una música que evita la menor repetición eso representa un esfuerzo para el compositor a condición de que quede satisfecho con el resultado. Mucho más difícil que tenga acceso al gran público. Pero no entiendo el fenómeno Piazzola. Para mí es algo que me parece inimaginable.

1:29:35

J. C. Mucho tiene que ver el fenómeno comercial.

R. A. Por eso, sí. En la pintura existe un horror similar: Botero. Una falsedad Botero.

1:29:55

J. C. Usted va a Bogotá y todo es Botero.

R. A. Chirac puso en los Campos Elíseos en París una exposición de Botero. Eso es Chirac.

1:30:20

J. C. Esas cosas yo pienso que el tiempo se encargará de…

R. A. De hacer la selección.

J. C. A veces no es muy justo, pero sí. Muchas gracias sobre todo sabiendo que hoy una soprano hacía su *Vocalise* de *Pahl Cabah*.

Segunda entrevista con Rodrigo Asturias
2008 a
27 de mayo

J. C. Estamos hablando de una comparación entre la periodización de la primera obra, anónima, del libro de Gandarias y el Primer preludio de Jorge Sarmientos. Ambas utilizan una periodización igual.

R. A. Idéntica. El primero es anónimo (menos mal) el segundo no lo es… Pero lo importante no es tanto eso.

El "neo-clasicismo" hizo estragos en nuestros países en los años cincuentas y sesentas. Incluso, hoy día. Ese neo-clasicismo fue reforzado por el Realismo Socialista, que era una estética predominante y la única autorizada en la Unión Soviética y países contiguos. Usted sabe que, contrariamente a lo que se esperaba de la Revolución del 17, fue una toda una animación intelectual a partir de 1921: la prohibición de la …, la prohibición de la poesía realmente revolucionaria, la prohibición de las disonancias, la prohibición de la música considerada degenerada…, toda esa clase de cosas.

Todo eso vino aquí con la Revolución del 44. Fue la parte negativa de la Revolución. Claro, tiene partes muy, muy positivas, desde el punto de vista social y todo… Pero una de las muy negativas fue esa. Fue como una cobija para los supuestos creadores de la región. Era muy fácil cobijarse en una estética como el Realismo Socialista que produce un impacto inmediato. Curiosamente, el Realismo Socialista coincidía con las estéticas de Hollywood donde tuvo el mayor impacto Schostakovitch. El país donde tuvo un impacto increíble, creo más que en la Unión Soviética, fue en los Estados Unidos. Desde el principio: la Primera Sinfonía se tocó en todos los Estados Unidos. Luego, todas las orquestas estaban al acecho de la última sinfonía porque no eran tan difíciles de montar, eran muy fáciles de escuchar, eran una garantía para las orquestas de éxito con el público, porque el público esta acostumbrado a soportar chin-chin, pun-pun y pun-pun, chin-chin y eso les resultaba. Entonces, de hecho, gran parte de toda esa estética del Realismo Socialista lo encuentra usted en los compositores americanos tipo Copland, Bernstein y otros. Nada que ver ellos con los verdaderos, verdaderos revolucionarios americanos como Ives y más tarde Carter.

Quiero decir que aquí hizo estragos. Era toda una atrocidad. Todo mundo escribía neoclásico y todo el mundo escribía un neoclásico con algunas disonancias para que sonara un poquito moderno pero no muy moderno y eso perdura todavía hoy día.

Hizo estragos en México. Yo creo que la estética del arte mexicano de esa época es terriblemente supeditada al Realismo Socialista. Creo que hablamos el otro día de los pintores mexicanos y bueno… esa es un poco la situación que nosotros seguimos viviendo aquí. Por eso es que, por ejemplo una de las preguntas suyas, que el entendimiento a la música contemporánea no ha sido fácil porque ha sido muy distorsionado todo el tiempo. Aparte de los argumentos del otro día. El hecho de que exista el Realismo Socialista, ha hecho creer que hay una falsa modernidad que pende sobre la verdadera…

¿Qué pasó? Que esa gente, de nacimiento, no puede ser de otra forma, no tenía ningún espíritu crítico como para decir bueno... (como sí sucede en otros lados) pero aquí no había ningún espíritu crítico. Había una docilidad espantosa alrededor de lo que decía, el Realismo Socialista, y eso perdura. Entonces se incorporaron en una falsa modernidad. Auto-considerados aquí, dentro de la ignorancia local, como gran modernidad. Y todos esos personajes que circulan son proveniencia de la falta de crítica, de la falta de conceptos y de la falta de tomar decisiones a propósito de la evolución.

Ese fenómeno también lo encontramos en Europa, no voy a decir que no, pero eran los conservadores conformistas. Era un nuevo aspecto, una nueva forma del conformismo. Tiene dos trajes el conformismo el Realismo Socialista y el neoclasicismo. Pero ¿quiénes se opusieron a toda esa falsedad desde el principio? Gente como Varèse, no soportaba nada de esos conservadurismos. Gente como Schönberg. Gente como Webern, sobre todo. Gente como Berg, Bartók, posteriormente. En ellos hay referencias al pasado, pero esas referencias al pasado hacen parte de una cadena. No es que sea un regreso a Beethoven en Bartók, sino que es, a partir de Beethoven, un genio del Siglo XX. Lo mismo es el caso de Schönberg. Y sobre todo, por ejemplo, la estrechísima relación que hay entre Schönberg y Brahms: el principio de variación y todo eso. Eso es lo que quería mencionar.

6:50

J. C. Muchas gracias. Interesantísimo. Me añade un aspecto que no había tomado en cuenta. Me parece muy enriquecedor.

R. A. (Mostrando una partitura del libro de Gandarias de Herrarte) Los documentos como este no tiene ningún interés. El interés que tiene es qué se opina al fin entre toda esta apreciable basura. Esto es algo un poquito indecoroso: fui yo el que la recopiló. Todo Herrarte es de las obras que yo recopilé. Yo recopilé todo Martínez-Sobral, todo Ricardo Castillo, todo el Jesús Castillo al cual tuve acceso, porque hay unas partes los que tienen los manuscritos nunca me los pudieron prestar, y todo Manuel Herrarte. He hecho la recopilación de todo Herrarte y estaba entre los planes de Eschig de publicarla, en eso vino la crisis de la Edición y eso se suspendió. Pero sí, por ahí va la cosa.

(toma la parte de Gestual) Haga el favor: yo le escribo una ahorita así... Ésta es un poquito mejor. Hay antecedentes que yo lo voy a dejar descubrir.

8:10

J. C. Ha habido y, espero, va a haber el "Juicio de la historia". En el libro hay una cantidad de compositores y música que ha estado en el olvido y creo que en el olvido se quedará si no vale la pena y quedará sólo lo que realmente valga la pena.

R. A. Le voy a contar que yo he leído muy poco acerca de historia de la música y he leído muy poco de las biografías de los compositores. No me interesa la parte anecdótica de nadie. Sí he leído los grandes textos de acercamiento a la explicación de las obras: Rieman, Dindy, todo este tipo de escritos. Claro: Rosen, Adorno, etc.

Y biografías he leído tres o cuatro. No me dejaron absolutamente nada. Saber que Prokofiev un día se compró un carro y cambió de esposa no tiene mucha importancia. Lo que importa es la lectura de las obras. Lo único que realmente importa es la lectura de las obras. Y el concepto de quien las lee, es una cuestión muy subjetiva también, la va a colocar en relación a las otras obras. Y cómo va a ir armando su historia de la música.

No olvide que, en países como los nuestros, la historia no es más que una forma de fetichismo. Yo vine a Guatemala hace quince años, los muertos de la guerra civil eran 20.000, cinco años después eran 30, hoy vamos por 200.000. Como si el

número de muertos le diera más importancia al sentido de lo que sucedió de toda esa guerra, etcétera. Más bien me pareciera que a veces se lamentan que no haya habido más muertos para tener un poco más de qué hablar, porque no tienen otra cosa de qué hablar. Y eso sucede con la historia aquí.
Pero no solamente aquí, usted sabe que la Unión Soviética en sesenta años tuvo siete historias oficiales. En una de las primeras José Stalin era un dios. Según las del medio era un hijo de p. Y, al final, era un semi-dios hijo de p.

10:50

Entonces eso es un poco el acercamiento de la historia. Por eso yo creo que hay que tener mucha desconfianza a eso. Lo importante es tratar de comprender 1: las obras y de ellas sacar lo que necesita. Porque la descripción de la Novena Sinfonía de Beethoven, por muy buena que sea, jamás, jamás le va a describir el genio que estuvo detrás y la energía que tenía ese genio en el momento de componer el opus 125, que es la Novena Sinfonía. No hay nada que lo pueda describir. No hay ningún sentido de descubrir ese electricidad. Lo que se debe descubrir es qué puede sacar de esa experiencia, de esa obra, cómo la pueden relacionar con otras cosas, con lo que viene antes, con lo que viene después. Si eso es historia, estamos de acuerdo, pero, de hecho, es una historia personal no es una historia oficial. Eso es lo que yo creo que es muy, muy importante.

12:00

Por ejemplo, un ejemplo concreto: la lectura que hizo Barraqué de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Es una lectura absolutamente para Barraqué. ¿Qué hizo Barraqué? A partir de eso construyó su edificio. La lectura que hizo Boulez de la *Consagración de la Primavera* (es un análisis fantástico) pero mucho más que de Stravinsky ese fenomenal análisis de Boulez de la *Consagración de la Primavera* habla de Boulez, no habla tanto de Stravinsky. Habla de Boulez. La lectura que hizo Mesiaen de la misma *Consagración de la Primavera* sirvió para construir todo su sistema rítmico. Y ese sistema rítmico es sólo de Mesiaen. A partir de ese sistema rítmico y por derivaciones y motivaciones de distinta inversión rítmica sucedieron otras cosas como fue la rítmica serial de Boulez y Stockhausen y todos ellos. Pero la lectura de una obra depende de quién la lee. De quién la lee y cómo la lee. Y esa lectura está absolutamente supeditada a la inteligencia del lector.

13:22

No necesariamente tiene que ser música, cualquier cosa de gran creación puede servir para la música o para la arquitectura. La lectura… Lo que decía Mahler a los alumnos de Schönberg, para ser compositor no es necesario estudiar contrapunto y fuga, es mejor leer Dostoievsky.

13:45

Entonces, hemos platicado de la relación personal con la obra de Prust, con la obra de Cèline, con la obra de Hermann Brost, etcétera. Igual, esa es mi afición. Igual pudo haber sido la visita a Atenas o a las Pirámides de Egipto o Tikal. Lo importante es que esa motivación, esa fuente, provoque una obra nueva, un lenguaje nuevo y siempre nuevo. No el dictado de un partido político como hacían los soviéticos o el dictado de una comodidad económica como hacían los neoclásicos, sobre todo, los neoclásicos que vivían muy bien.

14:42

J. C. Yo me he estado cuestionando, mientras hacía la descripción de las obras propiamente, simplemente una descripción de qué pasaba rítmicamente o armónicamente o con la serie, etc., yo dije ¿para qué estoy haciendo esto? Claro, siempre pensando en los otros aspectos que están alrededor de la tesis. Pero ahora usted me da un sentido nuevo al trabajo que estoy haciendo.

15:15

R. A. La serie, contar las notas, es una contabilidad elemental. Contar de 1 a 12. Es un querer comprender la estructura de un edificio poniendo cuantas varillas de acero hay en cada columna y el tamaño y eso no las ve, no de esa manera. Es el resto que es fundamenta, la forma completa, el sentido, el lenguaje que lo construye. Más que la contabilidad de las notas en la Tercera Sonata de Boulez, que es inanalizable, pero supongamos que con una computadora y con todas las coordenadas que Boulez comunicara que se podría analizar, lo interesante es el juego de las estructuras, cómo esas estructuras combinadas de una manera determinan una forma cómo combinadas de otra manera determinan otra forma: la polivalencia de las combinaciones. Eso es lo que es bien importante, muy importante.

16:17

El Concierto para piano de Eliot Carter. ¿por qué esa orquesta de ochenta cuerdas dividida en ochenta partes, ese telón de fondo...? Además, que Carter tiene una exigencia que quiere que quien oiga el Concierto escuche las ochenta partes. Yo dudo que él las escuche, pero, en fin... pero el resultado es fantástico porque, por una parte está esa orquesta que dura todo el tiempo dividida al extremo con una minuciosidad increíble, no es cluster, es sencillamente estructuras complejísimas de densidades sonoras *pp* sobre lo cual hay dos elementos que resaltan: uno, un concertino que son los instrumentos de viento, y otro, el piano y otro que es la tela de fondo. Pero es una tela de fondo que, como en los grandes cuadros, tiene su propia estructura y tiene una presencia, tiene un movimiento y tiene una textura y tiene una complejidad... la misma tela, aparte lo que está encima de forma. Es Gestalt, es una percepción Gestalt.

17:30

J. C. Yo, un poco eso lo utilicé para el análisis del II movimiento de su sonata en que pasan cosas así como diferentes, cambia el carácter y cambia... Usted estaba hablando de cómo observar los diferentes estructuras y cómo va cambiando la textura y la estructura...

18:45

R. A. Los grados de contraste, las formas de crear el contraste, la relación de una unidad con otra, todo eso es la ... de base. Pero la definición en sí no es importante. Yo hice un análisis de la Sonata Waldstein de Beethoven y descubrí algo que no sé si alguien más lo ha visto: todo está escrito sobre el intervalo de quinta. Y los acordes en casi toda la sonata utilizan como punto de partida o de convergencia, acordes en la segunda posición: do, mi, sol, do. Como vemos, relación de quinta desde el principio (canta).

19:50

Por eso, la lectura de las partituras de los grandes compositores, es absolutamente capital.

Le voy a decir una cosa: aquí nadie lee. Nadie ha leído una sola ... . Todos componen conciertos, sinfonías, conferencias y dan cursos magistrales, en su vida, y le garantizo, han leído, una sonata de Beethoven completa. La primera. El primer cuarteto, nunca lo han leído. Nunca.

¡Hay tantas cosas por leer, tanto que aprender!

Por ejemplo, ya más tarde en el tiempo, todo lo que hay que aprender en Brahms. Sobre todo en el último Brahms, pero en todo Brahms. Pero también en Scriabin. Por ejemplo una obra como la Séptima sonata de Scriabin. Es de una tal intensión ritmica, que después ... en las 10 sonatas. Lecturas como el Op. 23 de Schönberg, lo que eso significa es para toda la vida. El *Cuarteto* de Albam Berg, las piezas para orquesta de Albam Berg, las Op. 6. Sobre todo, la forma esa tan densa de la

orquestación y a la vez, tan clara a la escucha. La lectura correcta e intelectiva de *El Mar* de Debussy: prodigioso.

21:32

J. C. Pero primero hay que tener una gran formación antes de…

R. A. Una formación de armonía, de contrapunto, de fuga… majaderita A partir de… de punto de partida para poder leer todas estas cosas cada vez más a fondo.

Yo sí creo que una lectura a fondo, es una vez. Eso de que cuando uno lee la misma cosa después de treinta años descubre más cosas, eso es porque la primera lectura no estuvo correcta. Porque si la primera lectura hubiera estado correcta, todo lo que necesitaba lo hubiera encontrado en ese momento. Eso de que las interpretaciones con el pasar del tiempo del mismo intérprete o del mismo comentarista, varían … muy, muy poco. Lo esencial

Por ejemplo, una lectura de Till Eulenspiegel de Strauss. La obra es impresionante desde el punto de vista compositivo. Impresionante. Es la mejor lección de composición que uno puede tener. ¡linda! No estamos hablando de un revolucionario de primera fila. Estamos hablando de un genio de segunda fila. Pero en *Salomé*: el Quinteto de los judíos de Salomé es toda la parte dramática del acto final. Algo prodigioso.

23:04

Así es que eso yo creo que es lo que hace… por eso yo no enseño. No se puede enseñar. No se puede enseñar a leer una partitura. Sería a deducir de una partitura. Eso es de cada quien. Uno es autodidacta, claro.

Yo estuve en la clase de Mesiaen un año y, la verdad, al final yo me aburría. Era un poco tedioso. Hay ciertas explicaciones de las Baladas de Chopin a través de modos de transposición limitada… Un poco, de nuevo, era para Mesiaen no era para nosotros. Era para Mesiaen. Él que quería encontrarse en la Cuarta Balada… explicar los clusters en el Concierto en Re menor porque hay un cruce y en cierto momento do, do #, re, mi, fa, sol, la, si bemol, se encuentran todas las voces y él se paraba, suspendía todo: un cluster. Eso no es un cluster, es un cruce. No se escucha como un cluster. Un cluster es otra cosa: tiene un color, tiene una idea esta … Pero él lo veía así. Era bien para él. Y a él le daba …

24:26

Y las clases con Leibowitz: yo vi a Leibowitz dos años, pero nos sentábamos a platicar. Lo esencial en Leibowitz me lo comunicó en dos, tres meses. Unas diez lecciones. Unas diez reuniones de una hora y cuarto, una hora y veinte que teníamos. Los dos éramos unos grandes fumadores, fumábamos un par de… y jamás habló de una anécdota. Jamás. Íbamos, obviamente, a las cosas que él había descubierto en Schönberg que me las comunicó a mí, las cosas que había descubierto en Berg y en Webern y el resto fue mi propio camino. Yo hice todo el camino. Pero eso es lo que usted no encuentra aquí.

25:10

Mire en la arquitectura. Mire todos los edificios… sólo cajones. Gloriosos arquitectos nacionales que hacen cajones y cajones, todos iguales, como si estuviéramos en Miami. Eso no es creación.

25:26

Y no hablemos de la literatura. América entera es catastrófica. A excepción de Borges, todo en América… se puede incinerar. En pintura hay otras cosas y curiosamente, desconocidas como Gerardo Chávez, como Marta…

25:54

J. C. Como le decía antes, con el tiempo… claro, pasarán 200 años para que se clarifique realmente…

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA · COSTA RICA

R. A. Este es el testimonio de cuánto en pañales estaba el arte musical en nuestro país en 2008. Esto es un testimonio y para eso va a servir porque ahí no había nada relevante que usted diga: "caramba"... para el futuro: eso fue olvidado y la posteridad lo recupera. Ahí no hay nada que ver. Nada.
Ni en todos los archivos de la Catedral eso es ruido de algunos interesados para hacerse notar porque no tienen otra cosa cómo hacerse notar. Pero lo que existe aquí en la Catedral existe en Perú, existe en Ecuador, existe en Chile, en Colombia, existe en todos lados, hasta en Venezuela. Existe en la República Dominicana, existe en Cuba, existe en México. Me imagino que en Costa Rica.

27:04

J. C. En Costa Rica no hay nada.

R. A. Si, porque no era Capitanía General era aparte. Provincia.

J. C. Era una de las provincias más olvidadas del reino.

R. A. Pero eso es mejor.

J. C. Yo pienso que ha favorecido.

R. A. Eso es mejor porque tomar esto (toma el libro de Gandarias) como una referencia es crearse una historia para aplastarse por nada. Lo que llamaba Joice: "el gran peso de la historia". Tomar esto como referencia... Yo, únicamente por cuestiones personales, porque es un regalo que me llevaron el viernes. Ya lo hojeé ya yo sé lo que está dicho ahí. Y eso es lo que a mí me molesta. La falta de actividad intelectual individual, la curiosidad, el descubrir, la motivación personal, el querer leer algo. Aquí tenemos intelectuales que lo más que han leído es la guía telefónica.
Yo conocí, cuando vivía en Europa, a algunos de los locales emigrados, intelectuales, escritores de un desconocimiento absoluto de lo que había sucedido en los primeros 50 años del siglo XX. Absoluto. ¡Ah sí! hablaban de Maiakovsky porque hacía parte del "color rosado". Pero que hayan leído a Maiakovsky o que hayan llegado al fondo del contenido de su obra, ninguno.

28:52

A García Lorca por muchos motivos: fue fusilado, etc., etc., pero no realmente por lo importante. Se decían dos o tres poemas pero nadie había leído *El poeta en Nueva York*. La verdadera obra. Y eso es la gente ...:
Pintores que nunca han tenido la curiosidad de ir a un museo. Por ejemplo al Prado, posteriormente a los cabarets, pero si son pintores ir al Prado, ir al Louvre, o al Smithsonian. Esa es la parte de nuestro subdesarrollo donde, le digo, la historia es testigo, es
Yo admiraba enormemente
Cuando Miguel Ángel Asturias recibió el Premio Nobel, abrió las puertas de la Embajada grandemente para que entraran todos los periodistas que podían entrar. Y se hizo fotografiar durante 24 horas en todas las oficinas de la embajada con la esposa, sin la esposa, viendo al techo, viendo al piso, viendo por la ventana, con un libro, fumando, con un vaso por debajo de la mano... todas las formas posibles. Me recuerdo de esa payasada. Realmente una payasada mediática.

30:30

Pero cuando anunciaron el Premio Nobel para Samuel Bequet, que nadie sabía cómo era Samuel Bequet, ese día desapareció. Durante un año estuvo ausente del mundo. Nadie sabía dónde estaría. Se fue a esconder a algún punto, el más perdido de Marruecos para no tener que ver nada con fotografías, televisiones, con discursos, con mediaciones, y con toda esa especie de "ya me vieron pasar". ¿y cuál es la diferencia? Samuel Bequet sigue modificando la literatura. Miguel Ángel Asturias hace mucho tiempo que nunca modificó nada. Esa es la diferencia. La diferencia de actitud y todo.

Boulez tiene una vida pública enorme por se director de orquesta. Pero Boulez es tan increíblemente celoso de su propia vida personal que no se sabe nada de él. Es una enigma completa. Se ha conjeturado cualquier cantidad de imbecilidades. Cualquier cantidad. Y la verdadera, la verdadera, que no hay vida personal de Boulez. Eso a nadie le queda . Es un hombre que cuando fue director de New York Philharmonic por la primera vez en la historia, vieron a un director de orquesta del New York Philharmonic a las tres de la mañana en la librería de la orquesta consultando documentos. A las tres de la mañana. El contrario, el mundano Bernstein era algo increíble. Una persona que siguió a Boulez durante ocho años, Johan Backer para tratar de saber algo de su vida, hizo una gira en toda América con la New York Philharmonic y dos directores Leinsdorf y Bernstein. La gira duró ocho semanas. Su conclusión: "al cabo de ocho semanas yo sabía todo, de Leinsdorf. Al cabo de ocho años yo no sabía nada de Boulez". Nada. Porque no hay nada que saber. Comienza a trabajar a las cinco de la mañana termina de trabajar a las 11 de la noche. No hay vida mundana.

32:50

El día que asumió la dirección de la Orquesta de New York, las veinte familias más poderosas del planeta lo invitaron a una parte que él escogiera para celebrar su asunción a la dirección de la orquesta. Muy elegantemente se excusó con las 20 familias más poderosas de los Estados Unidos y unos periodistas salieron a buscarlo por todo Nueva York y a las doce de la noche lo encontraron, o a la una de la mañana, lo encontraron en un restaurantito, no más grande que esta sala, francés naturalmente, comiendo con su secretaria y el administrador de la empresa trabajando en el plan del año siguiente porque al día siguiente se iba en avión a una gira en Japón.

Toda esa serie de... claro requiere un poco explicar tal vez el verdadero punto de vista, dónde se encuentra ahora. No hay historia. La vida de Boulez no es historia. Hay trabajo, trabajo y trabajo.

33: 52

J. C. Sí, se come, se respira, se duerme, música.

R. A. Sí cabalmente. El resto no tiene importancia.

J. C. Bueno, me está dando norte usted para mi investigación.

R. A. Pues sí. Yo creo que cuando uno escribe una tesis es poner las cosas en su lugar. Y a cada cosa en su lugar. Los intercambios de curtillas, los intercambios de todo eso: tu me halagas, yo te halago... eso es pan cotidiano aquí en los circuitos intelectuales del país o de esta región del mundo. Ya basta con eso. Hay que asumir una responsabilidad. No de gritón ni sindicalista cuando uno sale a la calle ni decirle nada de eso. Sino con su disciplina, con su arte. Y hacerlo una verdadera disciplina. Una forma de conocimiento, una verdadera disciplina y desarrollarlo.

J. C. Se habla con trabajo.

R. A. Se habla con trabajo.

Entrevista a Alejandro Cardona 1 de abril de 2008

J. C. Mi tesis se llama "Sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica (1980-1997)". Vos me habías dicho que lo de si era sonata o no quedaba a mi criterio y decidí que sí, si cumple realmente con un requisito indispensable. En mi tesis yo estoy incluyendo sonatas que hayan sido trabajadas sobre algún grupo o conjunto de notas. A eso lo he llamado serialismo aunque el tratamiento no haya sido el que tradicionalmente utiliza el serialismo. Entonces, la primera pregunta es ¿cómo trabajaste la sonata, desarrolla de alguna manera un grupo o conjunto de notas?

A. C. El primer movimiento (que es una suerte de introducción), el segundo, el tercero y el quinto se basan en la misma colección de notas, o en transposiciones de ésta. El cuarto se relaciona, pero tiene otro tratamiento. El último movimiento también es diferente. Estos dos movimientos rápidos se basan en material generado a partir de unos corridos (que aparecen citados). Las melodías de los corridos, como colección (escala mayor), son la inversión de la escala menor natural (que, agregando una tercer grado mayor, es la base de los demás movimientos). En este sentido, todo el material se deriva de una sonoridad (aparte del uso bastante consistente de cierta interválica –subcolecciones de la colección original- a lo largo de la obra). La relación entre los demás movimientos (1,2,3 y 5) no sólo tiene que ver con el uso de una misma colección, sino con el hecho de que se trata de un tema con variaciones.

2:04

J. C. Sí porque incluso en el tercero, la izquierda hace la inversión de la melodía.

A. C. Exactamente. Son variaciones con diferentes técnicas de transformación temática; los dos movimientos contrastantes tienen su propia lógica interna. Su sonoridad "mayor" (entre comillas) contrasta con la sonoridad un poco más sombría de los otros movimientos. Aunque eso no significa que el cuarto movimiento, por ejemplo, no sea muy dramático con todas esos acordes golpeados, percusivos.

2:50

J. C. ¿tiene alguna relación con la Consagración de la Primavera?

A. C. No. Las reiteraciones así, con acordes en bloque, es una cosa que yo uso mucho en mi música. Pero hay muchos antecedentes de eso. La gente siempre piensa que los acordes reiterados, o las notas reiteradas, son patrimonio de Stravinsky. Pero en realidad, piensa en la Tercera sinfonía de Beethoven, piensa en el Op. 110 de Beethoven para piano, piensa en Chopin en las polonesas… Hay una polonesa en la que repite una sola nota, dramáticamente, como treinta veces. Y todo esto sin mencionar lo más importante: el uso de este tipo de recursos en la música popular latinoamericana y caribeña…

4:00

J. C. Bueno, era solamente por si tenía alguna relación. Además, por el tipo de acorde…

A. C. Sí, bueno, es un acorde bastante disonante.

4:11

J. C. Esa era la pregunta inicial porque, como no encontraba la relación con el principio en todas las piezas…

A. C. Lo que sí vas a encontrar es que prácticamente toda mi música se basa en algún tipo de colección de notas que, básicamente, tiene dos formas de tratamiento: por transposición o por inversión Esto no explica la música, pero sí explica algo de la sintaxis, del lenguaje. Ahora, cuando tú transpones o inviertes estás haciendo esencialmente lo mismo que haces cuando modulas. Si tú estás en Do mayor, partes de la colección de notas que es do, re, mi, fa, sol, la, si. Si luego vas a ir a sol mayor, en realidad estás introduciendo otra colección de notas que elimina el fa y lo sustituye por un fa #, que es una nueva sensible, requisito para generar y resolver la

tensión tonal basada en la polaridad dominante-tónica. Ahora, eso te explica cómo modulas, pero no te dice cómo haces música con eso. El chiste de modular es cómo introduces la nota que no pertenece a la colección original y haces que el oído reconozca la transposición que estás haciendo y cómo funciona esto expresivamente.

En el caso de mi música tengo el mismo tipo de problema: si yo quiero pasar de una colección inicial a su transposición o a una inversión, se introducen notas nuevas y ser mantienen notas de la colección original. Hay notas comunes y notas no comunes. El oficio de componer es poder llevar al oyente por ese proceso de transformación, que reconozca de dónde partiste y cómo generas tensión o distensión a partir de ahí. Por otro lado, esa transformación tiene que responder a un contenido expresivo. No es un mero procedimiento técnico.

Y esto se puede hacer con o sin un transfondo tonal. En el caso de esta obra y de muchas otras obras mías, tengo citas de cosas que son diatónicas, tonales o pentatónicas, pero son tratadas dentro de un lenguaje que trasciende el origen de la cita (en el sentido que no trabajo las relaciones tonales tradicionales), aún cuando se genera el material a partir de ella. Incluso, con una escala mayor puedes hacer algo que no suene para nada a "mayor". En el caso mío, el uso de la disonancia tiene otro origen (del cual podemos platicar luego). Lo que digo es que entre todas estas piezas vas a encontrar que la colección inicial se va transformando, se va utilizando sistemáticamente a lo largo de la pieza. No es simplemente que se me ocurre agregar unas notas más, no. Se busca trabajar a partir de la colección o el conjunto, generando orgánicamente todo lo que se oye. Este es el trasfondo de mi lenguaje.

7:44

J. C. ¿y qué hacés con esos conjuntos?

A. C. Tengo un conjunto inicial. Este conjunto es, esencialmente, un "modo". Este modo tiene una sonoridad general, así como una serie de configuraciones particulares a nivel melódico e interválico, así como de color armónico, aparte del tratamiento rítmico que, en mi música, es independiente (no tiene nada que ver con el tratamiento de las alturas como sí sucede en cierta música serialista).

En otras palabras, no tengo ningún tipo de planteamiento serial, ni un ordenamiento particular ni de las alturas ni de los ritmos. Mi material base es simplemente una sonoridad con una serie de potencialidades melódicas, armónicas y también rítmicas. Esta sonoridad puede sufrir, por ejemplo, una transposición. Hay distintas formas en que utilizo las transposiciones, según el planteamiento de la obra. A veces la baso en un ordenamiento escalar del "modo" que luego se va transponiendo a cada uno de las notas de esa "escala". ¿Qué me da eso? Pues mucho o nada. Después tengo que ver si eso me funciona o si no me funciona. A veces uso la inversión porque precisamente el trabajo que quiero hacer parte de eso. Utilizo básicamente esos dos procedimientos.

Posterior a eso entonces tengo que ver qué hago. Si yo tengo una colección de una determinada configuración interválica y hago una transposición, ¿cuántas notas tengo en común con la colección original y cuántas son diferentes? ¿qué relación voy a crear entre esas notas diferentes y las notas originales? ¿cómo voy a desechar las notas que ya no pertenecen a la segunda colección? Todas esas son problemáticas que tienen que tener un correlato expresivo en la música. Repito: no es un problema técnico netamente.

Y esto ha sido así siempre, en toda música. Vuelvo a mi ejemplo anterior de modulación de Do mayor a Sol mayor. Como ya dije, se tiene que ver cómo desaparecer fa y aparecer fa #, con su función de sensible... Cualquiera, con un poco de estudio (o a puro oído) puede realizar el procedimiento técnico, pero luego

cómo es que tú trabajas con esa tensión, esa "problemática" tonal para el oído... Cuando vas de do mayor a sol mayor resulta que do, que es la tónica original, la nota más estable de la tonalidad de do, es, después del proceso modulante a sol, junto a fa #, una de las notas más inestables. Pertenece a la dominante: es la sétima de la dominante, una nota que, junto a la sensible, tiene que resolver a la tónica. La sensible resuelve a sol y el do al si natural, que sería la tercera del acorde de la nueva tónica. Y si natural, que es ahora es una nota relativamente estable, como parte de la nueva tónica, era anteriormente la sensible de do mayor, una nota inestable. Entonces esto, que se puede explicar teóricamente, es la base del movimiento tonal, pero no genera automáticamente una expresión musical... tienes que ver qué haces con eso a nivel expresivo. No hay que confundir la técnica en sí con el proceso composicional.

11:45

J. C. Entonces, adelantando una de las preguntas de más adelante, es sobre tus intereses a la hora de componer, si pensás en el público que la va a oír o... bueno, mejor leo la pregunta: Cuando piensa en componer una nueva obra, ¿piensa en las expectativas del público o solamente sigue las exigencias que le presenta la obra?

A. C. Cuando compongo una obra nueva, simplemente compongo para mí. Las exigencias del público son algo que no pesan en lo más mínimo... no estoy componiendo *jingles*...

12:41

J. C. Pero sí te importa el resultado sonoro no solamente la técnica.

A. C. Por supuesto, pero eso no tiene nada que ver con las exigencias del público. El resultado sonoro tiene que convencerme a mí en primer lugar. Y bueno, tengo algunos amigos cercanos que, al rato, oyen mis piezas antes de que vean la luz pública; pero, soy yo el único que debe ser responsable de lo que sale. Si eso le gusta al público o no, es problema del público. Además, hay otro detalle aquí: hasta muy recientemente, con la masificación de la difusión musical, en realidad lo que hacía que una obra sobreviviese en la historia no era el gusto del público sino el de los ejecutantes. En general los ejecutantes tocaban obras que tenían la suficiente riqueza para que pudieran "reinventarlas" miles de veces, sin aburrirse. Muchas de las obras que ahora consideramos "grandes obras maestras" del pasado, fueron mal entendidos por el público.

En otros casos, se sigue tocando expresamente para el público, o para lucirse ante el público. ¿Por qué se siguen tocando muchas obras de Liszt o Rajmáninov? Que tengan un gran valor musical en relación a otras músicas es muy cuestionable. Aquí lo que pasa es que es una música que suena impresionante en el piano y permite que el ejecutante pueda brillar ante un público convencional. Cosa parecida pasa con la música orquestal. O sea, ¿por qué seguimos tocando Los Planetas de Holst o cosas así? Son obras realmente menores, pero se siguen tocando porque son llamativas para el público. Entonces se busca *vender* una cosa, independientemente de la calidad de música.

Para mí el público es simplemente eso: un público. Yo tengo que componer lo que yo tengo que componer por necesidad propia. Punto.

15:12

J. C. ¿Tiene el título de la obra, que es muy sugerente, incluso me dijiste en un correo que si era sonata o no quedaba a mi criterio.

A. C. Pues sí. El mero título es una frase de Rulfo, el subtítulo es un chiste para músicos.

15:32

J. C. Pero me encanta porque puedo incluirla dentro de mi tesis. Entonces tengo otra manera, tu manera, de ver...

A. C. Creo que puedes pensar la sonata como una obra de varios movimientos que de alguna manera conforma una unidad, o que el compositor decide que conforma una unidad. Muchas sonatas parecen ser simplemente colecciones de movimientos que sólo se relacionan por las tonalidades y asuntos de contraste general, sin una gran coherencia interna. La unificación de un obra a través de todos los movimientos, si lo piensas históricamente, es una cosa relativamente reciente. Empieza, de manera evidente con Beethoven (aunque hay antecedentes). Antes de eso no es que no funcionaban los movimientos juntos, por supuesto que sí. Pero digamos que no había una concepción de integración temática, por ejemplo. La relación es de contraste tonal y de carácter general.

En el caso de esta "sonata" mía, sí, concebí la obra como una cosa integrada en que no se puede eliminar ninguno de los movimientos sin que pierda coherencia. Se debe tocar completa y cada movimiento tiene un posicionamiento en relación a los demás, tanto en plano temático como tal como en la construcción de sentido. De hecho, un movimiento conduce al que sigue sin que necesariamente haya una resolución o una articulación determinante hasta el mero final…

Ahora, si piensas la palabra sonata, simplemente significa "algo que suena". O sea, es una palabra que tiene distintos sentidos a lo largo de la historia. Porque cuando hablan, por ejemplo, de la "forma de sonata", que además no es una *forma* sino es un principio de construcción musical que se aplica a diferentes formas, esto no tiene que ver, necesariamente, con todo lo que se llama "sonata". Y muchas sonatas, cuando no son para ciertas agrupaciones o instrumentos, se llaman "cuartetos", "tríos" o "sinfonías".

En mi "sonata", se trata de una serie de variaciones con otros dos movimientos intercalados. Una central, rápida, que es un poco más "sustanciosa", en cuanto a duración, y la última que es casi un soplo… como vino se fue. Es un remate. Entonces, es una música de múltiples movimientos en la cual hay un principio de construcción que hace que esos movimientos, de alguna manera, se relacionen y se contrasten.

18:30

J. C. Que tengan unidad.

A. C. Sí.

J. C. ¿Tiene alguna relación el título con las sonatas Op. 27 de Beethoven?

A. C. No. Es solamente una referencia al título de esta Sonata, pero al revés: "Sonata quasi una fantasia" se convierte en "Fantasía quasi una sonata". Y digo "quasi una sonata" porque es una especie de fantasía pero hay una estructuración que también sugiere algo "sonatesco". Como dije, es un chiste.

19:05

J. C. ¿Qué relación hay entre el texto y la música?¿cómo se puede apreciar?

A. C. Directa, ninguna. Simplemente es un catalizador de la música. Yo uso muchas referencias a textos en mi música. No en todas las obras, pero en muchas. O simplemente a través de los títulos. Pero, normalmente, se puede decir que cuando me baso en un texto más directamente, como es el caso de esta obra, o de mi último cuarteto que se basa en *Pedro Páramo*, también de Juan Rulfo, lo que intento de hacer es que el texto sea el catalizador de formas netamente musicales. O sea, no es que estoy intentando de "pintar" un ambiente o hacer música programática, sino que intento traducir la emocionalidad que te produce el texto a una codificación propiamente musical. Entonces, por ahí va la cosa. No se trata de hacer un programa, ni siquiera de describir literalmente, sino producir una cosa mucho más integrada, como propuesta musical, en donde hay elementos que, de repente, se pueden relacionar con el texto, pero que cumplen una función netamente musical en

el contexto de la música.

20:50

J. C. Y ¿por qué precisamente estos textos?¿que representan?

A. C. Tanto con esta obra como con el cuarteto que mencionaba, trabajo con textos de Juan Rulfo. Desde que leí a Juan Rulfo por primera vez (hace unos treinta y pico de años, calculo yo), fue una impresión muy grande... Tal vez porque yo, de joven, había pasado por esa zona de México. Como lo he dicho en algunas notas al programa, para mí Pedro Páramo es una especie de "tierra anímica" que siempre anda conmigo. Toda la vida he tenido una copia de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*... En todos los lugares en que he vivido, siempre he andado con esos libros como si fueran mi herencia. Entonces, de alguna manera, en algún momento, se me ocurrió (o simplemente maduró la posibilidad de) hacer alguna cosa con estas obras. Para mí, en particular, este cuento de Luvina es impresionante. El otro, Talpa, que trata estas peregrinaciones de campesinos... es una cosa que realmente me conmueve.

23:10

J. C. A mí me pasa un poco como con el Quijote, que son demasiado áridos. Demasiado secos para mi ambiente del Trópico húmedo. Entonces me impresionan mucho.

A. C. Yo siempre lo he dicho, o lo he pensado: Costa Rica, por lo menos en mi experiencia como un costarricense que vivió tanto tiempo fuera de Costa Rica (en particular a partir de mi relación tan cercana y de tanto tiempo con México), es un ambiente, a nivel de paisaje, encerrado sobre sí mismo... y efectivamente frondoso, verde. En la meseta estamos encerrados por montañas, que las sentimos ahí nomás. Y cualquiera que haya caminado aquí por un bosque o una selva siente que sólo tiene como "paisaje" unos cuantos metros de verdor a su alrededor. O sea, estás, de alguna manera, encerrado. En cambio en estos lugares, como los paisajes jalisciences de Rulfo, es todo lo contrario. Ves unas lejanías que nunca tienen fin, tanto en la sierra como en los llanos o los desiertos. Aquí esta posibilidad sólo la tenemos al estar junto al mar... tal vez es por eso que a los ticos les gusta tanto ir a la playa, porque es la única posibilidad de ver hacia fuera y no sentirse encerrado, al menos de frente.

Y sí, Rulfo es, en cierto sentido, muy árido. Pero, a la vez, dentro de esa aridez, hay otro tipo de vivencia que tiene, en realidad, un sentido universal, profundo. Pero sí, son áridos los textos. Fuertes.

25:27

J. C. Hay en las piezas pausas, silencios prolongados que están presentes sobre todo, a partir de la segunda pieza. ¿Tienen algún significado especial? ¿algún sentido dramático, tal vez?

A. C. En ese sentido sí hay un intento de recrear estos ambientes mexicanos que te estoy platicando. No se trata de rellenar todo el espacio sonoro con sonidos, con "acción sonora" directa. Muchas veces lo que más se percibe no es lo que produce el sonido como tal, sino su resonancia, tal vez sin saber cuál fue el origen del sonido para empezar. Yo busco trabajar eso...

26:34

J. C. También hay acordes de notas largas.

A. C. Y también el pedal que se deja puesto muchas veces por largo tiempo. (Los pianistas se desesperan y no entienden cómo pueden dejar el pedal tanto tiempo. Yo tengo piezas en donde tienen que dejar el pedal durante tres minutos sin levantarse. Requieren de una forma de tocar muy particular, porque si empiezas simplemente a darle a las notas sin balancear muy cuidadosamente los niveles y las tensiones, etc., se cae la pieza o suena muy sucia.) Todo esto tiene que ver con lo mismo.

Mi música nace, diría yo, de una resonancia particular… mía. Cuando trabajo con el acervo popular, no se trata del objeto en sí, la cita en sí, sino la resonancia que tiene frente a mi persona, mi sensibilidad. Yo no pretendo representar a nadie más que a mí mismo.

Eso es un poco diferente a lo que se planteó a principios del siglo XX con los movimientos nacionalistas o populistas, o lo que algunos otros compositores plantean respecto al uso de la música popular actualmente. Se consideran, a veces con las mejores intenciones, "representantes del pueblo"… Yo no. Lo que vale, porque es lo único auténtico que puedo rescatar orgánicamente, es la forma particular en que he retenido un montón de cosas es a través de mi memoria. Y no necesariamente lo que yo retengo en mi memoria es lo que yo oí, sino cómo yo lo procesé y la forma en que fue edificándose con un sentido para mí. Por eso se da ese uso de las resonancias. También escribo "seco", pero no todas la resonancias tiene "eco".

Todo esto no sólo se manifiesta en tipos de sonoridad, podría decirse que tiene que ver, independientemente de las manifestaciones concretas en mi música, con una forma mía de abordar estas influencias de origen popular.

En este caso particular, el de la "sonata", hay un intento de recrear todo esto a partir de textos con características, a mi manera de sentir, similares a mi forma de componer: sientes como que lo que dice la persona no es siempre lo que dice literalmente, sino que es una resonancia más del ambiente general que está lleno de sonidos, de olores, de vientos, de calores o de fríos, o de lo que sea. En Rulfo, la plática, las palabras, no tiene un origen tan preciso… a veces no se sabe quién habla, si están muertos, si es un recuerdo… Eso en *Pedro Páramo* es evidente. Es parte de la lógica de la novela. Pero en los cuentos también se siente eso. Para mi esto es importante en relación a la pieza. Entonces los silencios que tiene la partitura dejan que las cosas suenen y que resuenen.

Tampoco uso el silencio en un sentido filosófico, como lo hace Cage. No tiene nada que ver. El uso que le da al silencio Cage es un planteamiento no estrictamente musical. Es otro rollo. Pero me interesa cómo se llena ese silencio, como introduces un gesto, una nota, una serie de notas, cómo desaparecen, cómo se retoman… eso para mí es importante.

J. C. En la segunda pieza hay unos arpegios y unos acordes con sextas que no sé, no puedo ubicar bien de dónde salen.

A. C. Están basados en la colección de notas, pero no siempre aparece toda la colección. Yo saco de la colección original ciertas sonoridades (subcolecciones). También en ese movimiento la música que imita un poco las campanas. La campana es diferente, produce otro tipo de serie armónica que la que produce un instrumento u otras fuentes sonoras. A veces cuando quieres trabajar con ese tipo de cosas, tienes que buscar una configuración de sonido que te da esa sensación: la campana es muy particular, te hace vibrar. Eso es lo que andaba buscando.

Pero sí está derivado todo de la colección inicial. Pero, como dije antes, no siempre aparecen todas las notas juntas en todo momento. Esto no es música serial ni dodecafónica. En ese sentido, no puedes analizar mi música poniendo los circulitos esos alrededor de notas numeradas en relación a una serie. De repente yo aíslo ciertos sonidos o configuraciones interválicas que tienen más importancia que otras.

32:56

J. C. ¿y esa importancia depende del momento de la pieza?

A. C. Depende de cómo estoy desplegando expresivamente los materiales.

2:27

J. C. Uno de los aportes de mi tesis es ampliar el concepto de serialismo a la música que

trabaje con grupos o conjuntos de notas. Uso el término serialismo porque no he hallado otro más adecuado, pero digo "sonatas de construcción serialista" porque son compositores que trabajan con series de notas pero no necesariamente de manera contrapuntístico como lo hace el serialismo tradicionalmente.

A. C. Tal vez el concepto más importante que distingue a los serialistas de la gente que trabaja, como es el caso mío, por colecciones o por conjuntos, es que el serialismo está construido sobre un orden temporal de eventos musicales, sobre una diacronía. O sea, hay un orden diacrónico en que se presenta el material y sin ese orden la obra no tiene sentido... De ahí la numeración de las notas en el análisis. El gran problema del serialismo es que no sabe qué hacer con ese orden después. Ese ha sido para mí, el gran fracaso histórico del serialismo integral. Es una concepción "premusical"... O sea, llega un punto en que el orden, que daría sentido a la música, no se puede oír, ni a nivel de las alturas, ni a ningún otro. Porque el despliegue es muy rápido. Después de que has oído, en cuestión de medio minuto, el total cromático seis o siete veces, en el orden que sea, es imposible, por lo menos para mi oído, darle seguimiento. Entonces, se convierte todo en gestos bastante genéricos que pierden interés rápidamente.

Siempre he pensado que mi música es una especie de "modalismo", en sentido amplio. Uso una colección de notas sin que haya un determinado orden diacrónico de los intervalos. Y yo puedo configurar mi "modo" (colección) melódica, interválica o armónicamente como me da la gana. En el uso modal del Renacimiento había una serie de criterios que tenían que ver con los intervalos consonantes o disonantes y cuál era la relación entre la consonancia y la disonancia, que era la forma en que ellos controlaban (en parte) la dinámica expresiva de la tensión y la distensión.

Yo hago básicamente lo mismo. Lo único es que mi repertorio de consonancia y disonancia es mucho más amplio y, por tanto, mucho más variado en cuanto a las posibilidades que yo tengo para trabajar. Yo despliego desde intervalos muy consonantes hasta muy disonantes. Entonces, el problema del orden serial para mí es absolutamente irrelevante. Si hay un destaque interválico lo destaco tal cual. Para mí es muy importante que la persona que esté escuchando pueda identificar lo que es importante en mi música.

Siempre pongo estos ejemplos porque son muy elocuentes: en una pieza tan larga como el primer movimiento de la Heroica de Beethoven, el primer tema no es más que un pinche arpegio de mi bemol mayor que se introduce con dos acordes y después se despliega interválicamente como un "acorde quebrado". Entonces, el primer elemento que no es un acorde banal de mi bemol mayor (la bajada mi bemol, re, do sostenido) se destaca enormemente, porque lo único que has oído es una sola cosa. Es grandioso. Vemos lo mismo en Chopin: a veces simplemente pone un solo acorde de tónica en arpegio, y son las notas no armónicas de la melodía, encima de esa banalidad armónica, las que destacan y que producen toda la tensión que posteriormente trabaja armónicamente.

Yo trabajo con la misma lógica. No más que mi lenguaje no es tonal, entonces tengo que buscar formas diferentes de establecer mi material en el oído del oyente... En esta pieza yo pongo la melodía, sin nada, como comienzo. Ahora, si te fijas con cuidado, notarás que indico una serie de cambios de pedal. Estos cambios permiten configurar, por acumulación sónica, ciertas sonoridades dentro de esa melodía. Es una resonancia armónica de un fenómeno melódico. Esas resonancias yo las trabajo posteriormente en las piezas que se basan estrictamente en esta melodía o en esta colección. Entonces, no es solamente la colección en sí lo que explica el fenómeno expresivo, sino una serie de tratamientos y de configuraciones en los parámetros

inteválico, melódico y armónico (incluyendo el color armónico/interválico). La quinta justa con que abre la melodía, y que se articula como sonoridad con el pedal, es exactamente la quinta con que abro el segundo movimiento, y aparece en muchos lados esta quinta. Cómo aparece y para qué es un asunto que se podría analizar.
Y hay otras sonoridades que vas a encontrar a lo largo de la pieza. Terceras menores/mayores también, que es una sonoridad que uso mucho.
Pero en ese sentido, hay que tener mucho cuidado con el concepto de serial porque serial viene de serie. O sea, tiene un orden diacrónico. En el caso mío, yo tengo un control sobre lo que yo estoy haciendo, pero no se basa en un principio serial.
Ahora, tal vez es posible desarrollar un concepto más amplio del serialismo, pero el problema es que, cuando amplías fuera de la lógica originaria, estás negando la misma base que define el procedimiento técnico que le da origen: la serie.
De hecho, en la técnica de los doce tonos de Schönberg, él dice que no hay que repetir una nota hasta que hayan sonado todas las otras 11 notas, para no generar polarizaciones tonales. En la teoría suena coherente, pero la experiencia sonora no siempre coincide. ¿Por qué? Porque no toda la música tiene un énfasis melódico o contrapuntístico que daría mayor peso a los procesos diacrónicos, y de todos modos, siempre hay notas más importantes que otras... si no, no hay expresión, todo es igual entonces todo es nada. Webern, por ejemplo, rápidamente entendió que la complejidad cromática de su lenguaje no se podía manejar a partir de un despliegue tan denso de elementos, porque no podías retenerlo. Entonces diseñó series a partir de subcolecciones, idénticas en su interválica, de tres o cuatro notas por ejemplo. Esto le permite trabajar con una sonoridad muy particular y reconocible. La otra cosa que hizo fue hacer piezas muy cortitas.

41:00

J. C. De todas maneras, las piezas tienen mucho aire con esos silencios y notas tan largas.

A. C. Sí. Dejo que el material suene y que se asimile, y cuando ya empiezo con algo nuevo es porque ya tienes en tu memoria, en el oído, el punto de partida.
En general, la música compleja tiene que basarse en elementos relativamente simples, porque, de otra manera, la complejidad pierde su eficacia: es simplemente complicada, no es compleja. Si tienes una fuga a cuatro voces o cinco voces, y resulta que el sujeto es tan complicado que, cuando ya empiezan a entrar las otras voces, pierdes el sentido de la identidad melódica que marcan las entradas del mismo, se pierde todo sentido de ubicación musical.

11:41

J. C. ¿Cómo fue tu proceso de formación?

A. C. Yo soy una mezcla de una persona con una formación académica y un autodidacta. Tengo una formación en la música clásica y también tengo una formación propia o particular en la música popular. Porque siempre he sido (y sigo siendo) de ambos mundos.
De hecho, mi primer instrumento, curiosamente, fue el timple, porque yo viví un tiempo cuando era niño en las Islas Canarias. El timple es un instrumento folclórico de Islas Canarias que parece una guitarrita, como un charango sin caparazón de armadillo, de cinco cuerdas: parece un cuatro venezolano chiquitito. Tal vez sea el origen de los charangos, las jaranas y los cuatros. Yo tocaba folclor canario, del cual no me acuerdo nada. Un día de estos encontré un papelito donde estaban todas las pisadas que uno hacía para tocar acordes en el timple.
Y luego empecé con la guitarra. Pero yo, cuando empecé con la guitarra, empecé tocando música popular. Mi primer maestro fue un argentino, Sergio Aschero, que es un educador musical argentino, que en ese tiempo vivía en Madrid. Las primeras cosas que yo aprendí a tocar fueron sones del Istmo de Tehuantepec y canciones

suramericanas. Fue hasta los 10 u 11 años que empecé a estudiar guitarra clásica en los distintos lugares donde estuvimos viviendo.
Lo que pasa es que, después de un tiempo, a mí me empezó a aburrir muchísimo el repertorio de la guitarra clásica porque, la verdad, es bastante mediocre con excepciones. Excepto la música barroca y renacentista y la música del siglo XX (alguna), todo lo demás es horrible. Bueno tal vez no horrible (hasta le tengo un cariño a ciertas piezas), pero sí bastante menor. Son obras menores.
Entonces, yo empecé a componer, por iniciativa propia totalmente. Al principio componía para la guitarra pero era muy perezoso para aprender a leer música bien. Leía más o menos, pero tenía un dibujo de la guitarra que creo que venía con un método de Carcassi, unos estudios de Carcassi, donde enseñaba las pisadas en la guitarra y abajo unas flechas que iban a un pentagrama que te decía qué nota era. Entonces yo componía tocando algo y después, con ese dibujo en mano, anotaba las notas en el pentagrama, y así aprendí a escribir música, por la pura necesidad. No porque alguien me enseñara solfeo (de hecho soy pésimo en solfeo hasta la fecha). Ahora, ya de viejo, a fuerza de la experiencia, como que soy un poco mejor en el solfeo. Pero nunca tuve ese tipo de formación.

14:57

J. C. Pero escribiste un libro de solfeo.

A. C. Bueno, de lectura rítmica.
Pero mi formación inicial, a nivel composicional, lo adquirí autodidactamente. Cuando tuve 16 años y estábamos viviendo en Austin, Texas, donde mi papá era director del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas, pude estudiar composición formalmente con el compositor argentino Luis Jorge González que estaba viviendo ahí en ese tiempo. Él me empezó a dar mis primeras clases de composición particulares. Trabajamos algo de teoría, pero sobre todo empecé a componer un poco más sistemáticamente a partir de ahí, lo cual no he dejado de hacer desde entonces.
Posteriormente, fui a la Universidad de Harvard donde estudié composición, y ahí sí se produjo una situación extraña porque sabía más a partir de la práctica de lo que sabía formalmente. O sea, tenía muchos conocimientos que había adquirido pero en forma no muy sistemática. Cuando llegué ahí, podía, por ejemplo, armonizar un coral de Bach decentemente. Entonces me meten en segundo año de armonía de un solo, y claro, no entendía nada. Pero por dicha me hicieron eso, no tanto porque fuera segundo año de armonía, sino porque ahí tuve la posibilidad de trabajar con un profesor muy bueno que estaba de profesor visitante solamente ese año. Eso fue una bonita experiencia. Me tuve que poner al día.
La otra cosa es que yo era guitarrista, aunque componía en el piano (a hachazos, como dirían). Entonces, llegando a la Universidad empecé a estudiar piano porque había que pasar un examen antes de terminar la carrera donde tenías que mostrar ciertas capacidades de lectura a primera vista en el piano. Yo no tenía mucha técnica, y aparte tenía las uñas largas y se me rompían con las teclas del piano… era un desastre. Pero como siempre compuse en el piano tenía bastante buen manejo del teclado y de la relación del teclado con la escritura musical. Pero una cosa es esa y otra cosa es una cierta facilidad técnica y de lectura de partituras ajenas. Entonces, una de las cosas que yo hice durante tres años o tres años y medio, todos los días, era tocar uno, dos o tres corales de Bach. Me sentaba a tocar esos corales y así aprendí armonía y aprendí un chorro de cosas acerca de la conducción de voces y aspectos técnicos y expresivos de la composición. Era un "laboratorio" fenomenal, a partir de esas composiciones a cuatro voces, aparentemente tan simples… y bueno, sentarme a hacer eso sistemáticamente me ayudó a mejorar mi capacidad de lectura

a primera vista. Mucho más que mis clases formales.
La otra cosa es que yo, cuando llegué a la Universidad, estaba componiendo en un lenguaje atonal. Básicamente porque mi profesor (Luis Jorge) me dijo: "¿por qué no pruebas así?". Yo lo probé... Luis Jorge era muy bueno porque me daba libertad pero también me ayudó a tomar decisiones y no sólo poner ocurrencias en el papel. Era un tipo muy sensible en cuanto a cómo configuras cada acorde, la tensión que tuviera, la configuración espacial, etc. (los *voicing* que dicen los gringos). Yo trabajé mucho en eso y es una cosa que siempre he llevado conmigo. Tal vez es la cosa que más me queda de todas sus clases de composición: esa capacidad, dentro de un lenguaje no tradicional, de buscar cómo se da y se relaciona el peso de cada sonoridad, etc., y no simplemente escribir cualquier nota porque tengo las notas para hacerlo.
Cuando estuve en la universidad tuve tres profesores de composición. Primero me metieron en el seminario para estudiantes de doctorado con Leon Kirchner (yo tenía 18 años y todos estos chavos tenía como 26 o 30 años). Era un tipo difícil y no me llevé muy bien con él. Realmente creo fue una experiencia de muy poco provecho...
Después él salió con un año sabático y estudié un tiempo con Iván Tcherepnin, hijo de Alexander Tcherepnin, el compositor ruso. Su mamá era china y él había nacido en París... entonces era una mezcla muy particular. Era un tipo que estaba en la electroacústica, en la onda de vanguardia, del *Kitchen* (un "espacio" ubicado en un *loft* en Nueva York), y esas ondas. Fue enriquecedor, y él era un tipo muy sensible y buena gente, pero estas tendencias no me llamaron mucho la atención.
Después estudié con Curt Cacioppo. En realidad fuimos cuates antes de que fuera mi profesor. Mi relación con él no era de profesor y alumno, sino que yo le enseñaba lo que estaba haciendo y él comentaba, y él me enseñaba lo que él hacía y yo también (con mucha inseguridad) le comentaba cosas. Entonces era una relación un poco diferente. De él aprendí cosas muy valiosas. También él me ponía música que yo no conocía y, bueno, tenemos una relación de amistad desde entonces, que mantenemos a través de los años.
Como puedes ver, una formación muy dispersa y variada. Seguí tocando (e investigando) toda mi vida la música popular latinoamericana. También he tocado blues y cosas por el estilo. De eso he vivido durante temporadas. En México, yo pasaba mucho tiempo en los salones de baile oyendo los arreglos de las orquestas y eso ha tenido una influencia en mi forma de escribir.
Igual, la guitarra ha influenciado mi forma de escribir para otros instrumentos. Una de las razones por las que me gustan las resonancias, es porque la guitarra es, en general, un instrumento resonante. Basa su sonoridad en las resonancias que vas produciendo. No se toca secamente. No es como un clavecín. Eso también lo he llevado, de alguna manera, a mi escritura, tanto para orquesta como para otras agrupaciones, o para el mismo piano.

22:51

J. C. Es muy enriquecedora toda esta gama de experiencias.

A. C. Sí. A la postre sí. Lo que digo es que a veces hay una gran sobrevaloración de lo que uno aprende en el sentido académico y un menosprecio por todo lo demás, y para mí es al revés.

23:16

J. C. Pues los compositores que se destacan son precisamente los que incluyen en su música académica otras manifestaciones. ¿Esta técnica con la que compusiste la sonata es parte de este proceso?

A. C. Cuando yo empecé a querer trabajar mucho más cercanamente con fuentes populares, no fue una decisión ideológica sino una decisión absolutamente anímica.

Porque yo sentía que había algo ahí que a mí me conmovía. Era parte de mi conformación como músico, de mi sensibilidad. Por otro lado, cuando yo empecé a estudiar las obras de la generación nacionalista (sobre todo de las primeras tres o cuatro décadas del siglo XX en América Latina) por cuenta propia (porque en Estados Unidos, donde yo estaba estudiando, nadie sabía nada de esas cosas)…

24:34

J. C. Y en América Latina tampoco.

A. C. En América Latina se sabía poco y lo que se sabía era muy anecdótico. Era muy poco analítico… Bueno, decía que cuando yo empecé a estudiar todos estos músicos, me di cuenta que había un tratamiento de la música popular que, para mí, eran sumamente superficial.

Lo que me gustaba más eran los compositores cubanos Roldán y Caturla y el mexicano Revueltas. Mucho más que Villa-Lobos, mucho más que Ginastera. Porque habia una relación interesante entre un planteamiento modernista, por un lado, y por otro lado, un arraigo en fuentes de origen popular, sin que las piezas cayeran en una especie de populismo o, como dijeron después, en la generación posterior, "música de tarjeta postal".

Una de las cosas que yo noté es que la forma en que se intentaba "arreglar" la música popular (que viene de las prácticas del siglo XIX o tal vez del siglo XVIII), haciendo que fuera temperada y rítmicamente cuadrada, sólo hacía que se perdiera la esencia de ésta. Se daba mucho este fenómeno en América Latina, aparte de la influencia de la música de salón que no siempre fue buena (aunque hay excepciones).

Compositores como Bartók u otros, como los que mencioné de América Latina, en cambio, profundizaron mucho más en su lenguaje y en la incorporación de lo popular. Empezaron a generar sonoridades que no eran simplemente la melodía tal cual, "arreglada" a lo occidental, y armonizada con armonía tonal-funcional. Las melodías o los materiales de base (la fuente), se desplegaban sonoramente en varios parámetros. No era simplemente decir "voy a utilizar la escala tal o cual" en el vacío, sin contemplar el mundo sonoro como un todo.

De hecho, por ejemplo, si tu oyes las bandas de vientos, sean cimarronas o otras bandas de vientos que hay en toda América Latina, la disonancia que producen es impresionante. Y no sólo porque los instrumentos son malos o no saben entonar. No, es una estética. Es una estética que la encuentras en todos lados. Mucha de la música africana, a propósito, por razones estéticas es distorsionada. La guitarra eléctrica distorsionada viene de ahí. Las marimbas de aquí, con las membranas que le ponen para que "zumben", vienen de ahí también. Es un planteamiento estético, no es simplemente una casualidad.

Y yo dije: "¿cómo yo puedo agarrar estas fuentes y estas sonoridades, y tratarlas con una cierta coherencia?" Porque tampoco se trataba de hacer cosas efectistas. A veces los compositores encuentran una cosa que les llama la atención, pero lo que hacen es hacer un efecto especial tras otro. No, yo quería tener un control composicional. Entonces empecé a trabajar esta combinación extraña de elementos diatónicos y cromáticos intentando de crear sonoridades integradoras. O sea, crear una sonoridad que pudiese, metafóricamente, reproducir esta sensación de despliegue sonoro que tiene la música popular que no es simplemente aislar, como en un vacío, una melodía o un patrón rítmico. Esto es lo que, desafortunadamente, ha hecho mucha gente. Cuando se da ese aislamiento artificial, lo que oyes es una cosa empobrecida.

Tampoco es que quiero reproducir lo popular y hacer una especie de nueva versión o nuevo arreglo de algo que suena mejor en su forma original. No. Lo que quiero es recrearlo a través de una metáfora sonora que es mía.

Desde la universidad yo había hecho algunos experimentos con ciertas cosas, y entonces, con Cacioppo, estuvimos trabajando un poco eso. Él trabajaba con conjuntos o colecciones de notas. Entonces empecé yo a experimentar también con eso. Porque la colección de notas me permitía partir de una sonoridad y de ahí, ir extrayendo o modulando o moviendo esa sonoridad, o desarrollándola. Pero con un control que me permitiera expresivamente, ser más preciso. No solamente un conjunto de efectos.

J. C. ¿Qué papel juega el piano en tu obra?

A. C. Tengo el piano en muchas obras mías. Incluso, casi todas mis piezas orquestales tienen piano. He escrito tanto música para piano solo como piano con otros instrumentos. Las únicas obras importantes que no tienen piano son los cuartetos de cuerdas, o si compongo para guitarra o percusión. Pero en general, el piano está muy presente en mi obra. No sé por qué. Tal vez porque empecé componiendo en el piano. Bueno, empecé componiendo en la guitarra, pero rápidamente me pasé de lenguaje y me vi muy limitado... si quería componer para otros instrumentos, el piano era el instrumento ideal para probar todo. Entonces he trabajado mucho para el piano. Yo creo que, como instrumento solista, he escrito más para el piano que para otros instrumentos.

1:25

J. C. ¿Y cuándo componés para el piano, tomás en cuenta las posibilidades técnicas de los ejecutantes y del instrumento o sólo en las exigencias que te presenta la pieza en ese momento?

A. C. Siempre es una combinación de ambas cosas. A veces, algunos pianistas se quejan porque yo tengo una manota muy grande, entonces, si yo hago algunas configuraciones de notas, puede ser que les cueste un poco más que a mí. Pero, generalmente, yo pruebo las cosas en el piano, aunque no sea a la velocidad en que se debe tocar la música. Por otro lado, a través de los años, uno va conociendo más o menos qué se puede tocar y qué no se puede tocar.

Hay cosas en que yo me siento un poco más inseguro con el piano, como la técnica del pedal. Yo sé, más o menos, cómo quiero oír la cosa, pero a veces, hago lo que hace Schumann: le pongo "con pedal". O sea, que el pianista decida cómo usar el pedal. A veces me gusta como hace esto y a veces no. Pero sí claro, uno siempre toma en cuenta cierto rango de posibilidades técnicas del instrumento. Y si quiero hacer algo diferente, consulto con mis amigos...

3:28

J. C. ¿Qué pensás acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

A. C. Eso habría que separarlo en partes. A mi juicio, cada quien debería tocar lo que le dé la gana. Lo que pasa es que a mi me parece absolutamente aburrido estar tocando las mismas cosas siempre. Por otro lado, hasta hace relativamente muy poco, siempre se tocaba la música que se componía en la época. Hoy esto se da cada vez menos. Esto no es bueno.

Yo creo que *todo* debe tocarse para poder oír las cosas con una cierta perspectiva histórica. Tú, ¿qué autores tocarías del Barroco? Probablemente unos cuantos. Y probablemente, de esos, prioritariamente dos: Händel y Bach. En cuerdas podrías incluir a los italianos. Pero ¿tú sabes, en la época de Bach, cuántos compositores profesionales había sólo en las distintas provincias alemanas? No recuerdo la cifra exacta pero eran como 500 compositores *profesionales*. Y de esos tocamos dos o tres. ¿Por qué? Los otros no es que eran remalos, pero eran bastante más mediocres que Bach o Händel. Incluso, el mismo Telemann es bastante inferior.

Yo lo que digo es que todo se tiene que sonar. Porque cómo puedes crear un criterio

acerca de una música si no se oye. Lo que pasa es que al oír todo es evidente que no todo es bueno, como ha sido siempre, en todas la épocas. Pero si no se oye, ¿cómo se genera un criterio al respecto? La cosa es sonar la música y que se vaya creando a través de una dinámica, que es muy dialéctica, un criterio más histórico. Aquí deben intervenir, además de los compositores y ejecutantes, los "críticos" (entre comillas porque, en realidad, la crítica profesional en música en Costa Rica no existe) y los musicólogos (tampoco hay una musicología muy desarrollada en el país... es una cosa relativamente reciente en América Latina en general). Lo importante es que el público oiga y que esté inmerso en esta dinámica. De ahí se van sacando, a la larga, conclusiones como se tendrán que sacar.

6:57

J. C. Yo siempre he dicho que la obligación de uno, como intérprete, es tocar esa música. La historia dirá.

A. C. Exacto. El otro asunto tiene que ver con la formación. Si seguimos formando a los instrumentistas únicamente en base a un repertorio esencialmente del siglo XVIII y siglo XIX, no se va a poder atender las exigencias de la música actual. Por ejemplo, tú aprendes a tener una cierta ligereza en la digitación en el piano haciendo escalas. Pero lo que pasa es que la configuración de la escala es lineal... ¿y quién dice que las configuraciones de la música "rápida" siempre son lineales? Incluso, hay momentos en que Chopin, por mencionar un compositor del Siglo XIX, hace unas configuraciones bien canijas. Pero, aún así, se estudian escalas como si todo esto no existiera...

Con la música contemporánea, como las configuraciones no son las que provienen de ese mundo, entonces, la dificultad para el ejecutante formado tan estrechamente en lo técnico-expresivo, es mayor... Incluso, muchas personas dicen: "¡Qué difícil es memorizar tu música!". Bueno, es que están acostumbradas a que las cosas se repitan literalmente.

Hay una tendencia a nivel mundial, por supuesto empezando en Europa, segundariamente en los Estados Unidos y después, ahorita, en América Latina, en donde ya hay gente que se especializa en la música de nuestros tiempos. Se dedica a tocar música contemporánea. Generalmente, casi no tocan otras cosas (no es que no pueden tocar otras cosas, pero no dedican gran parte de su labor a esto). Me parece fundamental.

Ahora, la otra cosa que ha ayudado un poco últimamente, es que el costo de las grabaciones comerciales o profesionales ha bajado muchísimo. Entonces eso ha permitido otras fuentes de difusión. Pero no es lo mismo que oír en vivo las cosas. No es que no te aporte con la grabación, sí se aporta, pero es otra cosa, es otra experiencia. Hay cierta música que es casi imposible grabar tal y como se oye en vivo. Como la música orquestal. Nosotros nos hemos acostumbrado a un sonido orquestal y cuando oímos una orquesta en vivo decimos, ¡uh qué pendejos éstos, cómo suenan! Y la verdad es porque la grabación es otra forma de registrar el sonido.

J. C. Es como oír la guitarra en vivo. Grabar una guitarra es difícil.

A. C. Sí.

10:30

J. C. Ya me has hablado mucho, no sé si querés ampliar, sobre ¿Qué elementos caracterizan su música?

A. C. No sé. Tú tendrías que decirme a mí.

10:50

J. C. Bueno, ya hemos hablado de la búsqueda de sonoridades.

A. C. Exacto.

La recreación de la sonoridad de origen popular es algo que caracteriza mi música. Con mayor o menor abstracción desde el punto de vista del referente inicial. Yo siento que eso está bastante presente siempre en mi música.
Lo otro que caracteriza mi música es que tiende a oscilar entre cosas muy sostenidas y cosas muy rítmicas.

11:40

J. C. Sí. Yo estaba pensando precisamente en la complejidad rítmica.

A. C. Sí, pienso que he derivado esa complejidad rítmica de mi experiencia con la música popular. En todo caso, creo que mi música tiene esa tendencia: o ser muy sostenida, sonora, o de una cierta complejidad rítmica.
Creo que la otra cosa que caracteriza mi música es que tiene una cierta densidad "contrapuntística" (entre comillas). Yo me crié con una música que tenía cierta densidad en el movimiento de voces. Ahora, esto no significa que compongo en base a modelos contrapuntísticos del siglo XVI o XVII o XVIII. Significa que estoy pendiente de distintos niveles de actividad musical que van interactuando. En ese sentido, uno de mis grandes maestros fue Debussy. La gente cree que la música de Debussy es simplemente una serie de sonoridades bonitas, pero más bien tiene un increíble sentido del contrapunto, distintos niveles de actividad musical interactuando.

13:98

J. C. A los alumnos les cuesta mucho entender que para tocar Debussy, hay que estudiar mucho Bach.

A. C. Exactamente. Debussy heredó a Bach a través de Chopin, que también tiene una gran densidad contrapuntística a diferencia de todos sus contemporáneos. O sea, mucho más que Schumann, mucho más que Liszt…

J. C. Sí. Trabaja con muchos niveles de sonido.

A. C. La misma configuración de los acompañamientos en Chopin va creando un nivel de densidad. Eso para mí es muy importante porque, para mi gusto, produce un grado de complejidad en el sonido que permite mucha relectura. Mucha posibilidad de recrear la música.
Cuando tienes una cosa que es sólo superficie, a veces es inicialmente muy estimulante. Pero rápidamente se agota porque es sólo eso. No hay nada más. Esto me pasa mucho con compositores como Phillip Glass. Incluso, con muchas propuestas de Cage me pasaba lo mismo (como dije, a veces son más filosóficas que musicales).
Tal vez esa búsqueda de la densidad contrapuntística viene de tocar cierto repertorio para la guitarra (porque yo tocaba más las cosas renacentistas o barrocas o contemporáneas). Y también por eso que te conté: de haberme sentado por tres años y medio a tocar corales de Bach. Pero también, en la música popular es una cosa consustancial a su expresión. La música popular se basa en varios niveles de actividad que se complementan. No es todo superficie, como a veces se nos hace pensar. Esto es una cuestión que a mí me interesa y que caracterizan algo mi música.

16:18

J. C. También la relación con la literatura.

A. C. Bueno, sí, pero eso es más un estímulo. Yo no sé si tiene tanto que ver con la expresión musical en sí. Lo que pasa es que, para mí, siempre los textos son un estímulo bonito. Hay obras literarias que son, como las de Rulfo, muy importantes para mí. Entonces, de alguna manera, han sido un estímulo para componer. Aunque tengo música que no tiene ningún tipo de referencia a un texto.

17:04

J. C. Ya has tocado varios de los temas que vamos a hablar, pero para precisar un poco

más: ¿Qué o quiénes han ejercido influencia en tu creación? Ya me hablaste de la música popular,

A. C. De músicos, te puedo nombrar los músicos que para mí han sido pilares en la construcción de mi sensibilidad, tanto de la escuela clásica como fuera de la escuela clásica.

Hay una serie de compositores renacentistas que, indirectamente, me han influenciado mucho. Sobre todo, los españoles y, sobre todo, los compositores de fantasías y variaciones. De "diferencias" como llamaban la variaciones en el Renacimiento español. Porque yo creo que es una cosa muy cercana a la sensibilidad y al tratamiento de la música popular que heredamos a través de la Colonia. Me parece que eso es muy propio. Nos gusta iluminar y variar un tema, no tanto "desarrollarla". Vas a encontrar en mi producción muchos tratamientos diferentes del principio de variación. Esto para mí, es una fuente importante.

A partir de ahí, Bach, Beethoven en algunos aspectos, Chopin, Debussy, Musorsky (un poquito), Bartók en algunas cosas…

De América Latina los que mencionaba antes: Amadeo Roldán, Caturla (que tiene piezas muy flojas pero muy interesantes al nivel del manejo de la sonoridad) y Revueltas, que sí es como mi padre musical. O sea, realmente ahí, siento una identificación muy fuerte. Más que cualquier otro compositor de su generación.

Hay algunos otros que han ejercido una cierta influencia como Colon Nancarrow. Es un compositor gringo nacionalizado mexicano que fue a pelear con los republicanos en la Guerra Civil Española y cuando volvió para su país le quitaron el pasaporte porque había apoyado a los republicanos (léase comunistas). Entonces los únicos dos países donde él podía viajar sin pasaporte era a Canadá o a México. Y como ya no quiso vivir en EE.UU., se fue para México, porque le parecía más interesante que Canadá. Él hace unas piezas muy impresionantes para pianola en donde puede hacer desarrollar una complejidad rítmica precisisísima porque claro, son con huecos en el rollo, no hay ejecutante. Hizo una serie de juegos canónicos muy interesante. Ese compositor, aunque no conozco una gran cantidad de su obras, siempre me impactó mucho. También Carl Ruggles, por su intensidad expresiva.

Hay algunos compositores que, dentro de los "contemporáneos", han tenido un impacto directo o indirecto en mi música. De la Segunda Escuela de Viena, Alban Berg. Dallapiccola. Stravinsky, de la primera época. Después ya me parece espantoso excepto algunas piezas aisladas.

Por otro lado, tengo una gran influencia de las bandas de vientos del Istmo de Tehuantepec, en México. Y las bandas de vientos en general: las cimarronas.

Tengo una gran influencia de distintas formas de música afro-americana y africana. Sobre todo, distinto tipo de manifestaciones comparseras o simplemente de música de salón de baile. Me encantan los arreglos de los *Big Band* cubanos de los años 50 como los de Benny Moré y todos esos. Creo que aprendí muchísmo acerca de orquestación con esas orquestas de baile. También el sonido de mi "orquesta" viene de los grupos piteros del istmo de Tehuantepec y de otras zonas, con sus tambores y sus flautitas… Las sonoridades que hacen con distintos instrumentos, caparazones de tortugas, baterías de cencerros y cosas de este tipo, las utilizo mucho en mi música. A veces mi onda blusera sale también. No tan explícitamente, pero sí en ciertas formas de construir las melodías.

24:00

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece esta técnica que usaste en la sonata?

A. C. En síntesis, es simplemente la posibilidad de agarrar una sonoridad con sus múltiples posibilidades de expresión: interválica, melódica, armónica y,

posteriormente, rítmica, etc. y poder desplegar esto expresivamente con un control preciso y con un lenguaje codificado a partir de mis necesidades expresivas. La técnica en sí misma, en realidad no importa.
De hecho, te voy a decir: dame cualquier serie, una de Boulez..., yo te hago una pieza que suene a mi música. En realidad, la técnica es relativamente secundario a cómo tu despliegas los recursos, las potencialidades de esa técnica.

25:35

J. C. ¿Pensás que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

A. C. Yo no sé si el hecho de que sea una sonata o algo referente a una sonata tenga que ver en la "renovación" del lenguaje. Depende. Porque tú puedes agarrar una técnica serialista y terminar no en una renovación, sino en la reproducción acrítica de un academicismo de los años 50 o de los años 60. Entonces esto es relativo.
Por otro lado, habría que ver hasta qué punto existe, como realidad, un "lenguaje centroamericano". Porque si bien en la Colonia podríamos encontrar ciertos aspectos en común, también hay diferencias, y hoy día, en la música culta, Costa Rica, Honduras, Guatemala, El Salvador o Belice o Panamá son mundos bastante diferentes. Entonces, ¿qué es lo que significa una renovación del lenguaje en Centroamérica?
Por otro lado, es cierto que aquí en Centroamérica, si lo ves históricamente, hemos estado un poco detrás de los distintos movimientos internacionales. Pero, por otro lado, uno se pregunta ¿y aquellos movimientos qué?, ¿estaban o están adelante o detrás, o qué? ¿qué significado tiene eso? Yo creo que hay que hacer una lectura crítica en ese sentido.
Una de las cosas que hay que aprender a hacer en la musicología, a mi juicio, es no sólo ubicar el compositor en su contexto, sino ubicar al compositor en relación a su propia producción. Cuando Haydn componía sinfonías, la gente iba a escuchar sus sinfonías no sólo en relación a lo que estaba componiendo Mozart o Beethoven, lo hacían en relación a lo que él ya había compuesto. Cuando Beethoven hizo una sinfonía súper larga como la Heroica, era un rompimiento, sí, de ciertos códigos, pero la verdad es que el primer movimiento de la Heroica no es más largo que el quinteto con dos violas de Mozart en Sol menor, desde el punto de vista de duración propiamente. Dura más o menos parecido, aunque la sinfonía de Beethoven es muy impactante en otros sentidos también.
Hay que tener cuidado con palabras como renovar. Muchas personas que están haciendo el doctorado hablan con muletas como "rompimiento" y "la renovación del lenguaje". ¿En relación a qué se está rompiendo? Porque alguna gente que aparentemente está rompiendo, está haciendo cosas que se hicieron hace 50 años en otros países. ¿Con qué se está rompiendo? ¿Con el *statu quo* de la región? ¿Qué valor tiene el *statu quo* de la región?
Bach era un absoluto conservador en su época (así lo consideraban). En cambio es lo que oímos del Barroco. Porque, a pesar de que era conservador en cierto sentido, también era el que más logró sintetizar las distintas corrientes de su época. Chopin igual. Chopin, a pesar de que es muy revolucionario en ciertas cosas que hace para el piano y en la armonía, logró sintetizar una serie de cosas que heredó a través de "la tradición", o al menos *su* tradición. No estudió armonía, estudió contrapunto de especies. Tocaba Bach. Podía tocar todos los Preludios y Fugas de Bach así como para calentar para un concierto. ¡Imagínate! Era una tradición muy fuerte que a la vez le permitió hacer cosas renovadoras dentro de esa tradición. Igual podemos decir de Debussy. Debussy aparentemente rompe, pero no es considerado tan "revolucionario" como, por ejemplo, Schönberg. Pero Debussy, en el plano formal,

es mucho más radical que Schönberg. A pesar de que el lenguaje de Schönberg parece más radical en la superficie. Pero, desde el punto de vista de cómo despliega formalmente sus materiales, es sumamente conservador. Hasta clásico.
Aquí es donde hay que ver, por un lado, a un compositor en su propia trayectoria. Cómo es que desarrolla su lenguaje, hacia dónde va. Y por otro lado, por supuesto hay que contextualizar. Pero no hay que pensar que el valor de una música está en la renovación o la no renovación, en relación mecánica a un determinado contexto, porque nos podemos engañar muchas veces.
Lo que, aparentemente, parece una cosa no muy renovadora, resulta, a la postre, ser mucho más interesante que lo aparentemente "renovador".
Ahora, es cierto que los compositores hasta la generación de Benjamin Gutiérrez, de Bernal Flores, los que tienen ahora 70 años, eran relativamente ingenuos. Vivían muy aislados de lo que estaba pasando en el resto del mundo. Ahora eso no existe. Ahora estamos en contacto con todo, todo el tiempo. Sin embargo, curiosamente, a veces subsiste la misma ingenuidad porque una cosa es estar en contacto y otra cosa es saber qué hacer con eso. También, esta ideología posmoderna que ha venido invadiendo la sensibilidad del ser humano (impuesto desde otras latitudes), tiende a plantear las cosas en términos de que "en la noche todos los gatos son pardos", o sea, todo se vale. Yo no estoy muy seguro que todo se vale. Yo creo que tu puedes escoger. Tú tienes que tomar decisiones a la hora de componer. Y creo que en la medida que haya ejecutantes profesionales con cada vez mayor capacidad técnica y expresiva para tocar la música de nuestra época, en la medida en que haya una producción que empiece a tener una difusión más amplia, en la medida en la gente simplemente se empiece a aburrir de oír las mismas piezas, ahí vamos a encontrar una renovación, en general, en la sensibilidad del medio musical en Centroamérica. Por tanto, eso va a influir en que tengamos cada vez mayores criterios para poder ir construyendo lo que hacemos.
La verdad es que los compositores en general les importa muy poco los otros compositores. Como decía Stravinsky, lo único que le interesaba de la obra de otro era lo que le podía robar. Yo, un poco, concuerdo con eso, hasta cierto punto. No creas que uno anda oyendo a ver qué puede robar de otros, pero a veces oyes una música y dices: ¡híjole! que buena, y tu transformas esa sensación en tus propios términos. Igual Beethoven: oía un concierto de piano de Mozart, queda impresionado y ves que ciertas cosas de sus propios conciertos (el de do menor es el caso más evidente) se modelan en el maestro. Pero no es una simple reproducción de Mozart. Es una recreación propia.

J. C. ¿Qué opinás de los compositores que siguen componiendo música tonal?

A. C. Yo no tengo problemas con eso. La gente puede componer lo que les dé la gana.
Yo lo que puedo decirte es lo siguiente (y esto es independiente de lo tonal o lo no tonal). En sí, el problema no es la tonalidad o el "lenguaje" en abstracto. El problema es de dónde proviene el impulso que te lleva a componer música tonal. Me explico: la música para mí, nace de un impulso creador que tiene el compositor. Y ese impulso creador es una cosa única que tiene un compositor en particular (al menos en nuestra tradición). Cómo eso se plasma posteriormente y es recreada por otros, es otro problema. Pero el compositor tiene su particular impulso. Lo que pasa, a veces, cuando tú empiezas a componer a partir de leguajes codificados por otros, es que empiezas a correr el riesgo de pensar que el impulso es tuyo cuando, en realidad, es una especie de impulso de segunda mano que has heredado a través de otros compositores. Y esto se oye como algo un poco cansino. Como algo no auténtico, que no viene de un impulso propio sino que está reciclado a través de los impulsos de otros.

Eso no significa que yo pienso que uno debe renegar de la tradición o de un lenguaje en particular. Todo lo contrario. Yo estoy convencido de que uno debería empaparse de la tradición y que eso te va dando una cierta identidad. No hablo sólo de la tradición popular, hablo de cualquier tradición. La tradición tampoco es una cosa ya hecha, como un programa de computadora. La tradición la va configurando cada quien según sus vivencias particulares. Entonces, la tradición tampoco es recreada de una manera homogénea, sino heterogénea, según las particulares sensibilidades de cada quien.

Pienso que, dependiendo de cómo se asume lo tonal puede ser fascinante o puede ser realmente una cosa insoportable. Pero así lo podría decir de cualquier otro lenguaje. A mí, no hay nada que me canse más que ir a oír alguna "música aridona" en el estilo del Stockhausen de los años 50s. No la soporto. Me parece tan académica y tan pasada de moda como cualquier música tonal que uno podría escuchar.

Además, la tonalidad tiene muchas distintas formas de manifestación que va más allá de lo tonal funcional.

Por otro lado, la sonoridad, en sí misma, no es el problema. Es como tú usas esa sonoridad. Yo me acuerdo de una cita de Debussy que dice: "todavía hay mucho que se le puede sacar al acorde de do mayor", o a una tríada mayor... no me sé la cita exacta, pero es una cosa así. Entonces, no es tanto el lenguaje en sí lo que determina el valor de una obra, sino el uso que se le da y vinculado a qué impulso creador, a qué necesidad creadora.

Yo siento que también hay otro fenómeno: la mera verdad es que mucha gente ha optado por componer música tonal simplemente porque piensan que va a gustar más al público. Yo me pregunto: ¿entonces qué somos? ¿somos pinches prostitutos(as)? Porque eso no es más que prostituirse, en el fondo. O sea, ver qué le gusta más a un público idiotizado por los medios masivos y entonces eso es lo que le doy. Como digo: yo no compongo *jingles* y no tengo porqué gustarle a nadie en particular. Si no quieren tocar mi música, pues que no la toquen. Es una decisión de cada quien. Yo no le voy a imponer mi música a nadie. Y si se toca, pues algo tendrá para que la gente quiera tocarla. Eso también es una cuestión de gustos, pero más que nada es una cuestión de calidad.

Ahora, hay muchos compositores también que dejaron de ser de "vanguardia" (entre comillas) y empezaron a ser compositores tonales... pues tal vez no tenían mucha identidad con eso otro que componían y no saben qué hacer. O yo qué sé. Yo tengo, más o menos, la misma forma de componer desde hace años. (No digo que esto tiene que ser así, porque hay compositores que van evolucionando en su lenguaje.) Pero, con todo y todo, yo creo que compongo esencialmente parecido (ojalá cada vez mejor), desde que tengo 20 años. O sea, ya tengo 28 años de estar profundizando en algo que yo siento que me sirve a mí para sacar adelante mis impulsos creadores, mis necesidades expresivas. Espero tener la sabiduría como para que a la hora en que no tenga nada qué decir, pueda yo dejar de componer en paz, como Rulfo dejó de escribir en paz, y no estar imponiéndole la última pendejada que se me ocurrió a la gente.

7:13

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano? ¿Para usted personalmente?

A. C. No sé. Creo que eso depende de cada quien. En mi caso, esta especie de sonata (en realidad no sé si es una sonata, o una suite, o una serie de variaciones con dos movimientos intercalados, uno en medio y otro al final) tiene un cierto parentesco con algunos elementos de la sonata barroca, menos con la clásica. Pero, por otro

lado, no sé si es particularmente significativo el hecho de que tenga ese nombre. En general, yo no compongo sonatas. Tengo obras que son de varios movimientos. De hecho, tengo una serie de piezas que hago con el esquema lento-rápido-lento-rápido, que se parece formalmente a las *sonatas da chiesa*, a las sonatas de iglesia del barroco temprano. Pero decir que esas son sonatas es mucho decir. O sea, es tan sonata como lo otro. Depende de cómo defines eso.

Puede ser que algún compositor componga una sonata precisamente porque quiere edificar, sobre ciertos referentes históricos, un discurso nuevo. Eso puede ser. Ahí sí cobra otro sentido.

9:00

J. C. Volviendo a la sonata, ¿Cuántas veces se ha interpretado su sonata y quién(es) la ha(n) ejecutado?

A. C. Ni sé. Completo no sé. Unas cinco o seis veces, nomás. Se tocó una vez en México con una chava, que no recuerdo, porque no estuve y no sé si fue completa la ejecución… Después, aquí la tocó Eduardo Solano y Gerardo Meza. No tengo grabación.

9:44

J. C. ¿Y tenés documentos, programas de mano?

A. C. Buena pregunta. Creo que tengo alguno por ahí. Habría que buscar. Gerardo sí creo que tiene y Solano es el que debe tener todos los programas de mano. La ejecución en México ni me acuerdo porque eso se tocó en un concierto pequeño por una estudiante que me conectó por internet… Tendría que buscar.

J. C. ¿Qué esperás cada vez que se interpreta su obra?

A. C. Yo espero que cada ejecutante logre recrear la obra según su propia forma de entenderla y su propia sensibilidad. Gerardo tocó esta obra, pero yo nunca estuve presente por alguna razón. Solano, por ejemplo, tocaba con un cierto virtuosismo, sobre todo en los movimientos rápidos, que a mí me parece un poco excesivo. Incluso en los tempi. Es un poco más *flashy* la obra así, no como me la había imaginado. Pero, por otro lado, no me disgustó oír la pieza así, porque tenía una cierta cosa particular que es el aporte de él o de su contexto formativo.

La otra cosa en cuanto a la ejecución, es que ocupo que haya un cuidado con el manejo de la densidad contrapuntística, para que las distintas voces, las distintas actividades musicales que se están desplegando, se oigan y que no se pierdan simplemente en medio de una textura un poco desarticulada y efectista. Pero cada quien tiene su forma particular de hacerlo. Me he encontrado con pianistas que tienen sensibilidades muy, muy diferentes.

Otra que ha tocado obras mías para piano es Scarlett (Brebión) y tiene una forma bastante diferente a otros pianistas que han tocado las mismas obras.

Ahorita, acabo de grabar dos obras más recientes: una serie de piezas cortas y una pieza un poco más larga con Walter Morales, que es un tico que radica en EE.UU. Va a salir en un disco ahora a fin de año. Él también aporta su propia sensibilidad, y eso me gusta mucho.

J. C. No sabía que estabas trabajando con Walter.

A. C. De hecho tenemos el proyecto de grabar toda mi música para piano. De a pocos.

12:51

J. C. ¿Cómo reacciona el público ante la obra?

A. C. No sé, porque es difícil saberlo. O sea, aplauden…

J. C. Sí, pero uno ve las expresiones.

A. C. Pero la gente aquí (y en muchos otros lados) aplaude cualquier cosa… Es muy difícil. Hay gente que le gusta la pieza y me lo dice directamente. Hay gente que no me dice nada. No sé por qué: no entienden o no tienen nada qué decir… Para mí es

muy difícil medir la respuesta del público.
Aunque también aquí la gente no dice gran cosa en los conciertos. Somos un medio muy chiquitito, y la gente tiene un poco de miedo de hablar porque creen que si dicen algo malo, entonces no les vas a saludar más nunca, o cosas por el estilo.
En los últimos 15 años me he venido relacionando, más o menos sistemáticamente, con ciertos ejecutantes. Y para mí ha sido lo más enriquecedor... más que cualquier relación con el público en sí. Siento que son personas que, de alguna manera, entienden lo que estoy intentando hacer y realmente, intentan de tocar mi música a fondo. Eso para mí ha sido la experiencia más enriquecedora. Por otro lado, tengo unos pocos cuates que han sido siempre mis interlocutores, gentes con las que he compartido mis obras a lo largo de los años, que han sido una retroalimentación muy grande para mí. No es que pongo en sus manos la responsabilidad de decir si está buena o mala, no. Eso lo decido yo finalmente. Pero es bonito poder compartir así.
Yo no sé lo que espero del público. Lo único que espero es que oiga más o menos con los oídos abiertos y si les gusta, pues qué bueno, si no, pues también.

17:27

J. C. ¿Cómo reaccionan la crítica y los colegas instrumentistas y compositores cuando se ha interpretado la sonata?

A. C. Yo he tenido críticas de todo tipo. Desde cosas muy ambiguas, porque el crítico evidentemente no sabe de lo que está hablando, hasta cosas netamente descriptivas, a veces por la misma razón o por que la crítica musical lastimosamente se ha reducido a describir y dar algunos datos generales. Mala crítica, creo que nunca he tenido explícitamente. Cosas ambiguas o francamente ignorantes sí. Por otro lado, hay algunas personas que realmente han escrito seriamente sobre mi música, tanto en México como en otros países.

18:29

J. C. ¿quiénes?

A. C. Juan Arturo Brenen, en México, que es un crítico de música de *La Jornada*, pero además, es unos de los encargados de la *Revista Pauta*. Es un tipo con una trayectoria bastante larga haciendo notas de programa para discos. Yo creo que es un tipo que ha intentado oír mi música de manera comprometida y que realmente ha tenido cosas que decir acerca de mi obra. Ha escrito notas para discos con mi música, etc.
Igual puedo decir de un conjunto de instrumentistas que han sido un apoyo para mí muy grande. Realmente me ha permitido tener una difusión a otro nivel. Tanto porque son gente que trabaja en muchos lados y mueve mucho la música que montan, como por el hecho de ser ejecutantes extraordinarios.
Para el Cuarteto Latinoamericano he hecho cuatro cuartetos, una obra para cuarteto y orquesta y una obra para cuarteto de guitarras y cuarteto de cuerdas, que también ahorita va a salir en un disco (ya está por salir en Estados Unidos bajo el sello New Albion, junto con otras obras para el mismo formato que fueron encargadas por ellos y por el cuarteto de guitarristas que son españoles).

20:22

J. C. Eso es un lujo, tener al Cuarteto Latinoamericano.

A. C. Pues sí. Eso fue una cosa de pura casualidad. Yo los conocí en México porque algunos tocaban en el Cuarteto Da Capo, que era un cuarteto mixto que hacía música contemporánea. Los conocía, iba a los conciertos, pero personalmente, yo, que soy muy tímido, nunca me acerqué. Fue Manuel Enriquez que me invitó a un foro de música nueva, y yo le mandé mi primer cuarteto y le dije: "oye, si puedes programar este cuarteto, pues en Costa Rica no hay cuartetos". Mi sorpresa fue

mayor cuando me programó con el Cuarteto Latinoamericano. Eso fue hace como 15 o 16 años. Desde entonces tengo una relación con ellos…
También he trabajado con el Ónix Ensamble de México, que es un ensamble de piano, cello, violín, flauta y clarinete (tocan todas las flautas, clarinete y clarinete bajo). Y tengo una colaboración con un violista mexicano, muy bueno, que vive en Tijuana, donde trabaja en la Orquesta de Baja California. Se llama Omar Hernández. Ya estoy trabajando ya el segundo encargo para él. O sea, que hay gente que hasta reiteran conmigo y eso me da gusto.
Ahora, no a todos los instrumentistas les cuadra o les funciona mi música. Tampoco es que tengo tiempo para componer para todos los ensambles, entonces tengo que ir priorizando según me van saliendo los encargos.
Aparte que (esto va a sonar un poco raro, poco romántico), pero cada vez más, compongo para la gente que me encarga las obras con dinero. Porque es una forma de ejercer mi profesión. Como compositor, soy independiente. Yo trabajo en la Universidad y eso me da de comer, pero la Universidad no me da nada para poder yo componer, ninguna condición. Eso lo tengo que crear yo. Desde la computadora o el piano en mi casa hasta todo lo demás. La Universidad no es un ambiente para generar obras creativas… y no tiene por qué serlo necesariamente. Lo que te digo es que como compositor soy independiente y requiero que ese trabajo (que se hace fuera de los horario laborales "normales") sea reconocido. En América Latina, que te hagan un encargo, siempre es más difícil. Los instrumentistas tienen que buscar la lana a través de las instituciones o sacarla de su bolsillo. El Estado, al menos aquí, no encarga obras o, si encarga obras, quieren pagar sumas ridículas, como está haciendo ahora la Orquesta que encarga una obra por mil dólares. Eso es lo que tendrías que pagarle a un copista para hacer las particelas. Es ridículo, inconcebible. ¿Qué músico profesional solista toca con la Orquesta por mil dólares? A un director invitado no le pagan mil dólares.
Entonces yo digo: ahí hay un problema. Es el problema de la profesionalización de la composición. Yo he tenido algo de suerte, en realidad. No se trata de una "campaña" de autopromoción, sino el resultado de ir haciendo un trabajo consistente por muchos años. Hay muy poca gente que trabaja consistentemente en su producción. Eso no quiere decir que compongas un montón de música. Es una *vivir* la composición musical como un oficio. Sostenerte como profesional. No son sólo las ideas musicales en sí, es cómo las sostienes en una producción a través de los años.
Yo he retrabajado muchas obras. Y, por otro lado, he reutilizado materiales, buscando nuevas formas de desarrollarlos. Por ejemplo, si tu agarras el primer movimiento de *Xikiyeua in Xotchitl*, mi primera obra para piano, vas a encontrar que se basa esencialmente en la misma tonada en que se basa la "sonata" … Se usa de una manera más abstracta, pero ahí está.
Yo he revisado muchas de mis obras. Dos, tres veces. Ahora estoy "cerrando el changarro" porque tampoco puedo pasar toda mi vida revisando obras viejas. Pero hay una serie de obras que tengo en lista de revisión, mientras voy haciendo obras nuevas saco el tiempo para revisar aquellas que todavia no están como yo quiero. Tengo por lo menos tres obras orquestales que quiero ir revisando. Muchas veces, después de que se tocan, reviso. Prefiero dejar algo bien hecho que un montón de cosas a medias.

J. C. Y no tenés nada para cuatro manos.

A. C. Para cuatro manos… no creas que eres el único que me ha solicitado una obra para ese formato… ¿sabes lo que a mí me pasa? El piano a "dos manos" es ya un instrumento con enormes posibilidades y a cuatro manos siento que son tantas las

posibilidades, que de repente no sé qué hacer. Siento que voy a traicionar una de las manos o algo así, porque no va estar haciendo suficientes cosas ... Entonces no sé cómo entrarle todavía. Tendria yo que idear un mundo sonoro específicamente para ese medio. Porque es un medio como ningún otro. Es muy particular. No es el piano. El piano a cuatro manos no es como un súper piano. No. Es otra cosa. Es otro instrumento. Y no tiene sentido componer una música para piano y arreglarla para cuatro manos para hacer lo que puede hacer un pianista. Tampoco. Tengo que pensarlo más.

J. C. Nosotros para el próximo año estamos pensando encargar algo porque es nuestro 25 aniversario.

A. C. Al rato...

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

A. C. Para el gusto promedio supongo que cualquier cosa que no sea relativamente consonante es fea. Pero el Große Fuge de Beethoven se consideraba (o se considera) fea. Igual, el Hammerklavier mucha gente la consideraba una obra fea. Yo, en lo particular no, creo que hay otras virtudes ahí. Aunque la sonoridad es dura y es a veces difícil. Ahora, hay mucha música serial que es fea, para mí, en el sentido de que es muy árida. Es muy difícil, porque es como un conjunto de constelaciones que tienen lógica interna pero que no siempre es una lógica musical en el tanto no se puede asimilar sonoramente, excepto a un nivel muy genérico. Lo mismo me pasa con mucha música aleatoria. La música aleatoria a veces cae en ciertos gestos muy genéricos (sin detalle significativo). Lo serial lo hace por la razón opuesta: tiene tanto detalle que no se puede captar. Por tanto, el oído automáticamente lo agrupa todo en una especie de gesto genérico. Entonces, por razones opuestas, a veces hasta el efecto es muy parecido. Eso es feo para mí. Pero no feo en relación a un supuesto modelo de belleza. Cualquier cosa puede ser "hermosa".

Yo no creo que la música serial, por ejemplo, sea fea o bonita. A veces lo que la hace fea es que es incomprensible. No sólo para el público, para los mismos músicos. La tocan pero no la entienden. Es muchas veces más interesante analizar la partitura que oír la música.

En cambio, hay música sumamente atonal o muy disonante que en el cine se asimila perfectamente en el contexto de la imagen en movimiento. O en la danza, o en la ópera, incluso. Eso no se cuestiona. Entonces ¿cuál es el problema? El problema es que ahí hay otro medio que está ayudando a que la música cobre un sentido o cumpla una función descriptiva o de ambientación. O sea, se está escuchando la música en función de otra cosa que incluye la música como un elemento expresivo más.

Por otro lado, a mi me parece bastante feo el *himno a la bandera*, de clara inspiración militar. Pero aparentemente es suficientemente bonito para que se cante en todas las escuelas del país...

6:28

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical del país?

A. C. Pues no. Por supuesto que no. Hay excepciones, pero en general no. Primero, porque los planes de estudio están basados, casi exclusivamente, en algo que heredamos del siglo XIX en su esencia, con algunas renovaciones. Segundo porque, y esto para mi es lo más grave, el problema no es tanto enseñarla música contemporánea en las escuelas sino oirla, tener acceso a ella. Tú lo puedes enseñar, pero eso no tiene ninguna incidencia si no se está oyendo. Entonces, para mí, ese es

el primer paso. El primer paso es que las personas tengan acceso a esta música, sea que les guste o no, a todo el repertorio que se ha producido desde principios del siglo XX hasta la fecha y que eso sea parte normal del repertorio que estemos oyendo. Habría que tener acceso a la música en un sentido vivencial para que, posteriormente, podamos entrar a analizar y trabajar con este tipo de música. Si no hay experiencia vivencial siempre va a parecer una cosa teórica muy ajena. Con esta música o con cualquier otra. Es como si yo me pusiera a dar un curso de música hindú o china a gente que nunca ha oído esa música y que están completamente fuera de contexto. Puede ser que sea muy interesante, pero es cuestionable lo que vayan a asimilar.

J. C. Sí, y menos para tomarlo como un lenguaje de composición.

A. C. Bueno sí, menos.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe ¿qué tipo de apoyo es?

A. C. Casi ninguno. Han hecho algún esfuerzo aquí en la UNA o en la UCR. Organizamos el Seminario de Composición e intentamos de crear nuevas posibilidades... ha habido distintas iniciativas para la difusión. Pero el apoyo institucional es puntual y sobre todo, ha habido más apoyo hacia la difusión que hacia la creación. Por ejemplo, la Orquesta, si te toca una obra, te la dos veces, el viernes y el domingo, y ahí terminó la difusión. Pero nadie pregunta cómo es que hiciste esa obra. Con qué recursos, con qué tiempo, etc., etc.

Ahí es donde yo empiezo a preguntar ¿qué se invierte en la creación? Si tu ves, en América Latina, los países más desarrollados musicalmente son aquéllos países en los que el Estado invirtió en la creación de obras. No digo sólo la difusión, sino la creación de obras y su posterior difusión.

No es cierto que el Ministerio de Cultura no tiene recursos como para producir un disco compacto anual de la Orquesta con música de compositores costarricenses (o) latinoamericanos. Eso simplemente no es cierto. Ellos podrían producir un disco porque tienen los músicos asalariados. Podrían producir un disco por, no sé, diez mil dólares. El Ministerio de Cultura hasta subejecuta su presupuesto por problemas, por trabas burocráticas a la hora de plantearse la ejecución. Simplemente no hay una visión. Producir un disco sería mucho más importante como difusión que tocar dos veces una pieza en un teatro con unas cuantas personas.

Si están haciendo estos encargos, ¿por qué no hacen los encargos y cada año graban los encargos que han hecho y después sacan en un disco esta música? Porque no hay visión. No hay una política cultural de largo plazo que significa un estímulo para el medio, como sí lo hubo en el teatro en algún momento, o como lo hay parcialmente en la danza. La danza independiente también pasa las mismas penurias. Pero hay mucho más infraestructura institucional para eso, aunque sea la fija, que para la música.

Yo opté por producir mi música fuera del país. Por buscar gente que me encargue la música fuera del país. Mis encargos no son en Costa Rica. La gente aquí espera (incluso gente muy amiga) que yo componga gratis. Por la buena voluntad y porque ellos lo van a difundir después. Lo que pasa es que es un trabajo. Igual que tu puedes cobrar por un concierto cuando difundes la obra o no, o cobrar sobre la venta de tus discos. A mí me piden que renuncie mis derechos de autor. Bueno, es un decisión personal. Igual, yo puedo componer gratis o no, pero no tengo porqué componer gratis por principio. De hecho, compongo muchas obras sin remuneración, es la verdad. O tengo otro tipo de cambalaches en cuanto a la difusión: por ejemplo la grabación profesional y tener luego acceso a una cierta cantidad de discos. Entonces yo digo "yo pongo mi obra y tu pones el costo de la

grabación" y ahí vamos platicando.
La gente no se imagina lo que es un encargo de verdad. Yo, en América Latina tengo un criterio porque sé que los recursos son menos. Pero en primer mundo una obra orquestal de cierta envergadura es de quince mil dólares para arriba.. Una obra orquestal pequeña es de diez mil dólares para arriba. Porque es mucho tiempo. Con la orquesta es más tiempo todavía porque tiene muchos instrumentos, tienes que checar todas las particelas, hacer la partitura es más complejo, etc., etc. Simplemente la parte formal de producir la obra es un trabajo fuerte, además del trabajo creativo como tal. No es que uno está viendo cuánto va a cobrar, como si fuera un negocio. Es simplemente un trabajo como cualquier otro y tiene que ser remunerado de manera justa. Eso te permite también invertir en la producción haciendo tiempo para componer.
La inversión estatal es mínima, como ya dije, sobre todo respecto a la creación. Hay alguna cosa que se ha hecho más en la difusión, pero todavía es muy, muy limitado. No existen las políticas que hubo en México, o que hay actualmente como con el FONCA. Ahora sacaron esta cuestión en el Ministerio de Cultura, ¿Proartes? Está bien, pero básicamente es para artes escénicas. Por otro lado, favorecen no tanto a creadores individuales, sino a grupos que están organizados en asociaciones y ese tipo de cosas, que están produciendo obras o procesos de promoción. Está bien, pero eso no es todo. Se ocupan apoyos de otro tipo. El FONCA en México, con todas sus limitaciones, te puede dar una beca por dos o cuatro años. No es que puedes dedicarte tiempo completo a componer, pero sí puedes dedicar una gran cantidad de tiempo a componer. A cambio, claro, tienes exigencias. Tienes que hacer una cantidad de presentaciones. Tienes que difundir tu obra.

15:26

J. C. Yo le digo a los mexicanos que ellos, en cultura, pertenecen al primer mundo.

A. C. Hasta cierto punto porque hay mucho rollo político de por medio. Pero hay rollo en todo lado.
En Europa hay una tradición de por lo menos 500 años o más de mecenazgo que se ha mantenido. Que está en crisis, por supuesto. Pero, la verdad, es que es así. Y uno ve que eso tiene su consecuencia en la producción de obras significativas. Lo puedes ver en Brasil, lo puedes ver parcialmente en Argentina, lo puedes ver en México, lo puedes Cuba, con un sistema diferente. En los Estados Unidos según quién seas y dónde estés ubicado también se da. Es un poco diferente. Incluso en las universidades ayudan: los compositores con que yo estudié en la universidad, no dedicaban su tiempo completo a simplemente dar una cantidad de cursos, como lo hago yo aquí. Las universidades reconocen que tener un compositor de un cierto prestigio en su nómina significaba atraer estudiantes y prestigio para la misma universidad. Entonces ellos daban un espacio, un tiempo, sabiendo que iban a componer. No todas las universidades funcionan así, pero es una mentalidad que debería existir.
Ninguna creación artística ha subsistido en la historia sin una subvención de parte del contexto social donde produce. Esto va desde las formas más "primitiva" (entre comillas) de sociedad, hasta las más dizque civilizadas o avanzadas en cuanto a estructura organizativa. Pasa con el músico ahí metido en una tribu de Amazonas, hasta un compositor de una iglesia del Barroco... Estos últimos tenían, al menos, la posibilidad de dedicarse "profesoinalmente" a la música. Con todas las limitaciones en cuanto a libertad que hayan tenido los compositores que trabajaron para la aristocracia o para la Iglesia, hasta cierto punto los envidio en el sentido de que podían dedicarse tiempo completo a componer (o casi tiempo completo, a veces daban clases particulares y, claron, tocaban)... algunos tenían mayores posibilidades

que otros, pero había recursos para apoyar la composición de obras nuevas permanentemente. No quiero tampoco hacer pensar que era una realidad idílica. Trataban a los músicos como sirvientes y todo lo demás... Pero, en cierto sentido, por lo menos reconocían que eras un profesional en tu campo creativo.

Ahora, el compositor, desde el punto de vista del Estado o de la sociedad en general, no es un profesional. Se ve la composición como una especie de *hobby* (al menos de que hagas música comercial). Si yo digo que soy compositor me dicen: "sí, pero ¿qué haces?" Entonces debo decir: "soy profesor en la universidad"... "ah ya", contestan, como si ya entendieran, al fin, todo, "entonces eres profesor", y yo, para su mayor confusión respondo: "no soy compositor"...

Creo que hay ciertos avances, pero que falta muchísimo, no sólo en la música, en todas las artes.

J. C. Para que tengan un verdadero desarrollo.

A. C. Sí.

19:35

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo del país tu música, tu biografía por lo menos?

A. C. Creo que algunas cosas aparecen por ahí en las páginas de Internet del MEP. Pero me entero por casualidad... no creas que yo sabía qué se estaba haciendo ni nada. Pero no es una verdadera promoción. Es más, son cosas más de tipo informativo. La misma universidad donde trabajo, aquí en la UNA, algo de eso hace. Pero no creo que sea un verdadero trabajo promocional.

También he visto que algunos profesores de educación musical de repente ponen a los estudiantes a investigar sobre los compositores nacionales. Entonces, de repente, me llama algún escuincle de no sé qué escuela: "oye Maestro, ¿no puedes facilitarme información sobre ti...?" Es me enternece. Por dicha ya tengo todo en Internet les digo: "Conéctense ahí" y ya no tengo que andar dando entrevistas o algo por el estilo. Incluso ya la lista de mis obras completas (hasta la fecha) está en Internet y la gente la puede ver.

Ahora, habría que preguntarse si las instancias educativas tiene esa función. Yo veo que es más una función del Estado en general, del Ministerio de Cultura, en el sentido de poder promover a los artistas nacionales. Ahí puedes ver cómo funcionan los cubanos en ese sentido, con todas sus limitaciones. Porque esos cuates sí son promovidos. Hay oficinas... el Ministerio de Cultura lo que hace no es tanto subvencionar actividades, ni administrar grandes presupuestos, sino ver cómo colocan a sus artistas, incluso internacionalmente. Tienen listas de gentes tanto en el plano académico como en el plano artístico. Eso me parece una cosa que debía de existir (en) un Ministerio de cultura en nustro país. O deberían de facilitarnos ciertas posibilidades organizativas para que nosotros mismos lo hagamos.

Pero qué bonito que uno no tenga que hacerlo todo: repicas las campanas, horneas las hostias, dices la misa y barres la iglesia. Tampoco. Sobre todo, porque hay momentos en que ya tu energía se empieza a mermar y quieres poder dedicarte a lo que tú haces y no estar con tanta pendejada. Eso es una lucha que se va a ir dando, que se ha estado dando.

22:20

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música del país?

A. C. Eso varía, creo, según el profesor. Pero históricamente, decidieron que la música guanacasteca era la música nacional. Últimamente, el imaginario costarricense se ha ampliado con una serie de factores. Entonces ya lo afro-limonense empieza a entrar y manifestaciones musicales de otras partes. Incluso, se empieza a reconocer que, lo que se considera música nacional en realidad son fenómenos regionales

(Centroamérica, Caribe) que se manifiestan también en Costa Rica y que, para entenderlas, hay que entenderlas en su contexto mayor.
En cuanto a la música "culta" (entre comillas), casi no se enseña del todo. Con suerte algún escuincle haya escuchado el arreglo que hizo Carlos Guzmán de las piezas costarricenses. Ni siquiera la Fantasía de Fonseca se toca. Y los himnos y estas cosas que cantan en las escuelas. Algunos de los cuales son espantosos, pero son los himnos. Ni modo. Yo creo que se hace muy poco. Depende, porque hay algunos profesores que se han preocupado por eso.
Por otro lado, hay que ver las cosas con una cierta perspectiva. No porque sea nacional significa que sea bueno. Como digo, todo debe sonarse, pero debe haber una discusión en este sentido. Por que, si no, resulta que solamente porque es costarricense o centroamericano entonces resulta que es la octava maravilla. Eso es pura ideología. Entonces tienes que acompañar la difusión con un grado de discusión, de alimentación de la discusión acerca de estas obras para que las personas puedan ir desarrollando su propio criterio.
Volvemos a lo mismo: ¿cuántas obras costarricenses ha tocado la Sinfónica en los últimos 50 años? ¿qué porcentaje sería, en relación al total tocado? ¿cuántas veces se ha repetido la Quinta de Beethoven y cuántas veces se han tocado las obras de nosotros? Es más, si ya se ha tocado una sola vez, la gente de la orquesta te dice: "Ah no, pero eso ya se tocó". Como si eso fuera criterio para no tocarla más. Es muy limitado todavía lo que se hace.

J. C. Eso tiene relación con la próxima pregunta: ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

A. C. Lo que pasa es que la música oficial fue una construcción un poco artificial. Incluso, por lo que he leído, es una construcción bastante dirigida en algunos momentos históricos. Leyendo la tesis de María Clara Vargas, uno empieza a ver cómo hubo una especie de construcción de lo nacional a partir de un ideario muy limitado. Sobre todo, meseteño, aunque las fuentes de esta música nacional hayan sido fundamentalmente guanacastecas.
Por otro lado, ¿qué es Costa Rica? Creo que, a veces, nos hemos creído los propios estereotipos que hemos creado acerca de nosotros mismos en vez de reconocer la riqueza real que existe en estos territorios, en su relación con un contexto mayor, sea local, regional o mundial.
Entonces, hay ciertos compositores que, por conveniencia política del Estado, han sido "nacionales", oficiales. Y esto no tiene nada que ver con el compositor en sí ni con sus propios deseos. Es el caso es Benjamín Gutiérrez. Benjamín Gutiérrez es *el* compositor oficial de este país. Pero no tiene nada que ver con la calidad de la música de Benjamín Gutiérrez o con su persona, ni nada. No es que él se edifica personalmente como eso. Es que fue, a mi juicio, algo muy conveniente para el sistema. Porque, al tener el sistema una especie de personaje oficial de la composición, se lavó las manos del pecado de no atender las necesidades del sector como un todo. Entonces se dice: "Ah sí. Tocamos música nacional. Hemos tocado la *Pavana* de Benjamín Gutiérrez por enésima vez." Lo cual me parece bien, digo, que se toque muchas veces. Pero ese no es el problema. Ni tampoco es la calidad de su obra porque, de hecho, tiene una obra de muy alta calidad, a mi juicio. Es un compositor en serio. Igual Bernal (Flores). Bernal tiene obra también importante. Lástima que no se toca más a menudo

J. C. Es que él no deja que se toque. ¿vos conocés la obra de él?

A. C. Sí. Yo conozco obras de él. Tres o cuatro obras: las variaciones que tocó Eddie, una versión para dos pianos y percusión de la obra esta (Concierto William), las piezas esas cortas para piano, las Tocatas. Lo que digo es que es un compositor de verdad,

independientemente que te caiga bien, que te caiga mal, que ha hecho en serio su obra.

28:29

J. C. Sí. Yo quise incluirlo en mi tesis y no me dejó.

A. C. También porque está peleado con la UCR y con las universidades. Lo que sea. Lo que digo es que hay una música que de ninguna manera entra en la circulación de la música supuestamente nacional.

Esto se ha dado en todos los campos. También desde las instituciones y desde las disqueras. O sea (por hacer una caricatura que no tiene nada que ver con la calidad de la obra), Malpaís es un grupo nacional y Garbanzos también, pero Garbanzos entra en otra categoría, no se puede oficializar aquello por ciertas características que tiene.

Entonces, yo lo que digo es que esta cuestión de la oficialización de la cultura es una porquería, en el fondo. No tiene nada que ver con los artistas, tiene que ver con una necesidad de legitimación estatal que busca mecanismos de legitimación a través de la manipulación de la producción simbólica de los países. Para bien o para mal.

J. C. La segunda parte de la pregunta era ¿cuáles personas o instituciones intervienen en su organización.

A. C. Toda esta dinámica que hemos platicado no es una cosa maquiavélica. No es que hay una oficina ahí escondida, un búnker debajo del Ministerio de Cultura, donde deciden quiénes van a ser los favorecidos. Tiene que ver con numerosas circunstancias. Yo me pongo a pensar en Benjamín y en su generación y, en realidad, qué más había excepto Bernal. Los demás son generaciones intermedias. La generación de mi abuelo, que ahí estuvieron haciendo cosas, pero perdieron una cierta vigencia en un determinado momento. Y Bernal, por las razones que sean, tuvo muy poca difusión de su obra en el país. Por su propia voluntad o por lo que sea. O por su lenguaje, tal vez. Así que Benjamín resultó ser un personaje bastante cómodo para el oficialismo: es talentoso, su lenguaje bastante accesible y, a la vez, tiene una obra bien hecha. Entonces se combinaron algunas cosas que en el caso de Bernal no. Aunque sus obras son bastante accesible también. No es una obra súper abstracta, árida. No. Es bastante accesible. La pieza para percusión y piano y orquesta es de un dinamismo rítmico bien interesante. Entonces yo creo que hubiera podido ser de otra manera.

Por supuesto, la oficialización de un compositor es un acto político, no es un acto artístico. ¿Por qué Chávez es *el* compositor mexicano y Revueltas no? Porque Chávez tuvo el poder. Chávez era un compositor oficial. Él se ubicó ahí. ¿Puedo criticarlo? Sí, puedo; lo puedo criticar como persona, pero simplemente así se dio. Eso es lo que pasa un poco aquí. No tiene que ver nada con Benjamín *per se*. Ninguno de las generaciones posteriores ha podido acceder a eso, fuera del género popular. Nadie. ¿quién?

32:43

J. C. Sí. Además, de todo, su carácter, su personalidad. Él es un diplomático.

A. C. Bueno, él es una persona muy así... puede ser que eso también... pero ninguno ¿quién más? Yo lo que digo siempre es: por dicha que Benjamín fue oficial, porque por lo menos tocaron su música.

J. C. Por lo menos, como decís vos, es un buen compositor.

A. C. En algún momento pensé que cuando Luis Diego dio un vuelco en su lenguaje, con el cuarteto y luego con la sinfonía esa en do mayor (creo que grabaron esa obra), que por ahí iba por el camino de ser un compositor oficial... pero, como ves, no fue tan así.

J. C. Yo también lo pensé.

A. C. Hay otros factores que también inciden: la personalidad del compositor, la forma en que se ubica frente al medio... Para una persona como yo es muy difícil porque no me ubico, no me presto para eso, porque no me interesa.

34:02

J. C. Precisamente esa es la próxima pregunta: ¿Cómo describirías tus relaciones con los otros actores del campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus dirigentes, la crítica, el público y los intérpretes?

A. C. Yo tengo, creo yo, una relación bastante buena con casi todo el mundo. Además, ¿para qué tendría que ser de otra manera? Yo expongo lo que son mis ideas y si caigo mal por eso, no es mi problema. Yo, la verdad, creo que cada quien debe hacer lo que quiere hacer o lo que puede hacer. Ahora, lo que sí te puedo decir es que a mí me produce una enorme angustia todo lo que tiene que ver con la autopromoción o la promoción frente al medio. Creo que es un medio muy pequeño y un poco enredado. Y, como dice el dicho: "pueblo pequeño, infierno grande".
Con los instrumentistas, con aquéllos que se han interesado en mi música, tengo buena relación. No creo que tenga mala relación con nadie. No me interesa.
Yo tengo una situación particular: como viví tanto fuera de Costa Rica (este es mi país, mi nacionalidad, mi pasaporte y todo, pero viví mucho tiempo fuera, la verdad) eso mi diferencia dentro del medio. Tengo muchos colegas que crecieron juntos en el Castella o que tuvieron una vivencia en el país que yo no viví porque estuve fuera. En media docena de países. Yo me conformé como artista, en gran parte, fuera de Costa Rica, no dentro. Yo vine a Costa Rica, o volví como una persona ya grande. Tenía 26 o 27 años cuando yo ya me radiqué aquí. Entonces, tal vez algunas personas me consideran un poco como un "medio-tico" en ese sentido. Pero yo siempre les pregunto ¿y qué es ser costarricense? ¿qué aportamos al país como costarricenses? Eso me parece lo fundamental.
O sea, no hay problema que Franklin Chan sea un *full* costarricense, porque es astronauta. Que el tipo haya vivido tanto tiempo en Estados Unidos y no sólo eso, que haya pertenecido al ejército de los Estados Unidos y una serie de cosas que eran requisitos para que pudiera ser astronauta, bueno, no hay bronca. La cosa es tener un legítimo astronauta tico. No lo estoy criticando a él. Cada quien construye su destino... lo que estoy diciendo es que hay criterios del medio en general a veces muy cuestionables en cuanto a qué es legítimo y que no... muy feo, a veces.
Yo me considero como una persona independiente dentro del medio. No me considero allegado a ningún lado. Me relacionan con la Universidad Nacional porque ahí trabajo, pero no creo que eso sea lo que me define frente a la institucionalidad del país. También he sido reconocido con Premios Nacionales básicamente, pienso yo, porque logré, por las razones que sean, un reconocimiento afuera. De hecho, si tu ves las obras que fueron premiadas con Premios Nacionales, ninguna fue estrenada en el país. Entonces eso te marca una pauta en cuanto a mi relación con el medio. Yo tampoco es que busco eso. No lo busco. Es más, cuando empiezo a sentir que la gente me quiere enredar en todos los rollos de manejos en las instituciones o de los poderes culturales y todo eso, realmente me "da güeva". Prefiero estar al margen. Prefiero hacer mi trabajo. Para mí lo más importante es mi trabajo. Cómo eso incide en el medio no depende de mí del todo. Si la gente me quiere reconocer, si quiere tocar mi obra, pues qué bueno. En ese sentido, soy un poco marginal al medio cultural. Y no me importa. El problema es lo que yo pueda hacer como músico, no tanto de qué manera en particular me vayan a reconocer. Digo yo.

39:02

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

A. C. Casi inexistente. Así es. Es más, yo cuando me tocan afuera, soy una especie de bicho raro. ¿este güey de dónde sale? Así nos pasa a todos los que nos han tocado, que somos de Centroamérica que hemos logrado salir. Es como si hubieran descubierto una nueva variedad de flores o alguna cosa. Se sabe que Centroamérica, excepto por nuestras guerras y talvez por la naturaleza u otras cosas no existimos.
Hay un chiste que dice que si se hubiera inundado Centroamérica habría que esperar a que algún tipo que hubiese emigrado a otro país estuviera tratando de llamar a su papá para darse cuenta. O el chiste de que cuando Costa Rica declaró la guerra a Japón durante la Segunda Guerra Mundial, había una mosca encima del mapa y el Emperador de Japón no encontraba por ningún lado a Costa Rica, estaba debajo de la mosca. Algo de eso hay. O sea, definitivamente somos casi exiguos, no existimos. Y tampoco existimos como una cultura unitaria que se proyecta. Somos una novedad, una exotiquez en el mejor de los casos.
Te das cuenta después de que, ha sido mi experiencia, que ya te empiezan a tocar tu obra y empieza a sonar un poco en otros medios, ya te empiezan a considerar como un compositor latinoamericano o como un compositor, simplemente. Y que seas de Centroamérica se vuelve un dato bastante secundario. Es curioso porque, estás en Europa, lo importante es que estás en Europa, no que seas de donde seas realmente. Y después eres exótico también allá. Pero por lo menos, vives allá. "Te pelan", como dicen en México. Pero aquí... La música centroamericana es casi inexistente no se puede hablar...

J. C. No se puede hablar como de una manifestación única y fuerte.

A. C. Exactamente. Y dentro de lo latinoamericano, más aún. A nivel general, es casi inexistente y en América Latina, automáticamente piensan en los países más desarrollados culturalmente hablando.

41:55

J. C. ¿qué opinión le merece de las palabras de Bourdieu quien dice que "la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicarla o a disimularla con vergüenza".

A. C. Pues qué inteligente. Me parece. ¿quieres que te lo diga desde una perspectiva personal o sociológica?

J. C. Como querrás.

A. C. Cada quien es cada quien. Cuánto pesa tu origen de clase o tu contexto de formación cultural, depende de muchas circunstancias. Que tú te disfraces o te pongas una máscara para pretender ser otra cosa que no eres también depende de muchas circunstancias. Cuando yo trabajo con fuentes populares ha respondido a una inclinación particular mía, una sensibilidad que tiene muchos orígenes. Ahora bien, en los años 80 también fue una cuestión ideológica fuerte (por lo menos en mi caso como una persona de izquierda). Para mí la construcción de un lenguaje arraigado en lo popular tenía un sentido ideológico. Sobre todo en una Centroamérica azotada por guerras y donde, por primera vez en la historia, se ponía como protagonista fundamental a los sectores populares. Entonces para mí eso era importante.
Pero lo más importante es que esa fuente, ese catalizador de mi obra, es una cosa que he sentido siempre, que ha sido parte de mi vivencia. Independientemente de mi formación académica y mi origen de clase de clase media con una vivencia absolutamente cosmopolita. Yo he vivido en México, en Estados Unidos, en España, en las Islas Canarias, en Grecia, etc., y esto me da una visión del mundo que no es la misma que va a tener un cuate que haya nació en Palmares y sigue viviendo en

Palmares. No es que un cosa sea mejor o peor, ni pretendo que yo sea nada especial… simplemente es diferente.

Entonces cada quien, si es honesto consigo mismo, tiene que edificarse sobre lo que es o lo que quisiera ser en relación a aquello que lo conmueve en su entorno. ¿Más qué puedes hacer? Yo no sé.

Lo que me pasa con Pierre Bourdieu es que es muy enredado a la hora de decir las cosas, pero es muy inteligente. Es un tipo brillante desde el punto de vistas de sus tesis, pero bueno… aparte de eso no sé qué más decir.

Muchas gracias.

Respuestas de Roque Cordero[4]

Estimado amigo:

Hoy empiezo a dar repuestas a sus preguntas de la entrevista.

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

R. C. A los 13 años, mientras estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios, aprendí a tocar violín y clarinete; dos años más tarde, aún antes de graduarme, empecé a componer. En ese momento seguí los pasos de los compositores locales ya reconocidos como tales, y escribí marchas y danzas, todas ellas para banda, ya que no había orquesta. Mientras tanto, descubrí las *Sonatas para Piano*, de Beethoven, y me dí cuenta de que había otra clase de composición, la cual requería más conocimiento.

Por mi propia cuenta aprendí solfeo y armonía, y, en 1938, organicé la Orquesta de la Unión Musical, la cual fué transformada por el Gobierno, en 1941, en la actual Sinfónica Nacional de Panamá. Ya con el sonido de una orquesta en mi mente, escribí mi primera obra orquestal, ***Capricho Interiorano***, en 1939, obra con la cual se inicia mi Catálogo actual. La obras escritas antes del ***Capricho***, todas para banda, fueron eliminadas.

Después de algunos meses de estudio con Pedro Rebolledo (alumno de Julián Carrillo, en México) y Herbert de Castro (alumno de Albert Russell, en Francia) ingresé a la Universidad Nacional a estudiar con el recién llegado Maestro Myron Schaeffer. Unos meses más tarde el Maestro Schaeffer me dijo que yo necesitaba salir de Panamá para encontrar un verdadero maestro de composición, y él me consiguió una beca del Instituto Internacional de Educación, de Nueva York, para que fuese a la Universidad de Minnesota a estudiar, por 9 meses, Educación Musical. En Octubre de 1943 fui presentado al gran Director de Orquesta Dimitri Mitropoulos, quien, después de elogiar la partitura del ***Capricho Interiorano***, me ofreció una beca para que estudiase, por cuatro años, con el Maestro Compositor Vienés, Ernst Krenek y, como se dice, el resto es historia.

J. C. ¿Se ha elaborado el catálogo completo de sus obras? ¿adónde se encuentra?

R. C. Aún no se ha publicado el catálogo completo, aunque se encuentran parciales en algunas publicaciones. El más completo, hasta 1983, aparece en el Apéndice B del libro **El Piano en las obras de Roque Cordero**, de Priscilla Filós, publicado en Panamá en 1985.

J. C. ¿Ha pensado en utilizar número de opus?

R. C. Nunca me interesó numerar mis obras de esa manera. Los números los uso para los cuatro *Cuartetos de Cuerdas* y las cuatro *Sinfonías*.

Segunda parte

Bajada el 14 de junio de 2008

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece al compositor la técnica que utilizó en la Sonata de 1985?

R. C. En los próximos párrafos trataré de contestar varias de sus preguntas, sin establecer orden alguno.

Sólo con un completo dominio de la técnica de composición, la cual incluye, entre otros elementos, formas musicales y conocimiento de la posibilidad de sonoridades de cada instrumento a utilizar, entonces se puede lograr la expresión musical que refleje auténticamente el mensaje artístico del compositor. Esto es lo que me permite dar a mis composiciones esa vitalidad rítmica y el lirismo presente en mis líneas melódicas.

Aunque no soy pianista, he escrito varias obras para piano solo, para dos pianos, e,

[4] Las respuestas incluidas en este documento corresponden a las respuestas dadas por el compositor vía correo electrónico.

inclusive, dos conciertos: sin embargo lo empleo en varios conjuntos de cámara cuando necesito un elemento percusivos, al mismo tiempo, melódico. El hecho de que he escrito varias Sonatas para piano, quizá sea la influencia del Gran Sordo de Bonn, cuyas Sonatas me guiaron en el estudio de las Formas Musicales. Sin embargo, no sé si el escribir ese tipo de obra por parte de los compositores centroamericanos renovará el lenguaje musical de la región.

Como indiqué en el párrafo anterior, Beethoven ejerció gran influencia en mi carrera. Su espíritu de independencia que le permite decir al mundo "yo no soy otro Haydn o Mozart, soy Ludwig van Beethoven", e inicia su primera Sinfonía, en Do Mayor, con un Si bemol en el primer acorde, me inspiró para dejar de escribir música popular, único género explorado por compositores del patio durante mi juventud, y dejé volar mi imaginación hacia la región de la llamada "música clásica".

En los primeros años de mi carrera escribí música tonal, como el *Capricho interiorano*, la *Sonatina Rítmica*, para piano, la *Primera Sinfonía en Mi Bemol* y otras, escritas aún si estaba estudiando la técnica dodecafónica. En relación con el dodecafonismo, antes de conocer a Ernst Krenek encontré las *Diez piezas sobre una Serie de los 12 Tonos*, del Maestro Argentino Juan Carlos Paz, el único Latinoamericano usando esa técnica en esa época. (Década de los 40). Personalmente encontré la obra árida y pensé que esa técnica no me permitiría desarrollarme como compositor Latinoamericano; sin embargo, cuando empecé a estudiar contrapunto con Krenek y descubrí su libro sobre la técnica de los 12 tonos, le pedí que me enseñase el sistema para ver si yo podía utilizarla y segur siendo compositor Panameño. Durante el transcurso de esos estudios descubrí la libertad con la cual Alban Berg manejaba la técnica, usar elementos de la música tradicional de mi patria con un lenguaje nuevo, logrando esa meta en la *Sonatina para Violín y Piano*, de 1946.

Continuando con el desarrollo de ese tratamiento personal de la técnica dodecafónica me conduce a obras como la *Segunda Sinfonía*, Premio de Caracas de 1957, y el *Concierto para Violín y Orquesta*, Premio Internacional del Disco Koussevitzky de 1974.

Entrevista a David de Gandarias
23 de mayo de 2008

D. G. ... por las circunstancias de carácter histórico-social que nos toca vivir. O sea, la producción artística en Centroamérica, la producción musical específicamente que es nuestro caso, está seguramente determinada por las situaciones de carácter social que vivimos en Centroamérica. Hay una música centroamericana, hay una manera de hacer la música centroamericana, hay una manera de pensar la música que está directamente relacionada con el estado social y el estado histórico-social que tiene Centroamérica. Clarísimo.

Entonces, claramente esto, a veces viene invisibilizado por este tipo de visión que considera, sobre todo la música con su carácter, como te dije, que algunos consideran abstracto (ésa es también otra discusión en la que no quiero entrar ahorita, sería demasiado); pero por su carácter, la música, por su naturaleza tiende a ser preda de este tipo de disquisiciones de carácter ideológico porque estamos hablando de... que tiende a un idealismo, a un idealismo del arte, del arte por el arte.

J. C. muy romántico ése término.

D. G. Sí y es bien interesante

J. C. El arte siempre está marcado por el medio

D. G. Por ejemplo: el arte oficial en Centroamérica es el arte impuesto por las elites económicas y políticas y eso te demuestra lo que acabamos de decir claramente toda nuestra concepción estética y nuestra manera de pensar la música misma está determinado por eso.

El oficialismo no es más que la imposición de patrones de carácter estético en sociedades que no tienen nada que ver con eso. Sobre todo en Guatemala que es un país multicultural, donde hablamos más de veinticuatro lenguas distintas, donde hay una... donde hay distintas naciones que conforman una nacionalidad. Entonces, ante la complejidad de una nación como ésta...

Por ejemplo, ayer yo asistí a un acto en el cual presentaban como un logro de la administración oficial, de la cultura oficial, el hecho de que hubiera la orquesta sinfónica de un pueblo (creo que eran tzutuiles o, ahorita no sé porque no recuerdo o eran quichés, me parece). Los patojos quichés que tocaban en esta sinfónica que habían armado, les compraron los instrumentos... por cierto que tocaban de manera deplorable, pero ése no es el tema, el tema es la presión cultural: cómo pretendés que eso sea un logro, ésa no es la manera.

Yo entiendo que la academia es importante y que el hecho de entender el entretejido sonoro que es la música y las razones de cómo se intersecan los distintos parámetros de la música en una estructura es importante y para eso sí es importante conocer, saber. Pero es distinto, ésa no es la manera. Si tú querés que la gente ame la música yo no creo que la mejor manera sea imponerles el patrón ya caduco de lo que es la orquesta sinfónica. Es una institución que obedece a ciertas normas porque los conjuntos instrumentales, aún los instrumentos, no pueden tampoco ellos sustraerse a la cuestión histórico social. Los instrumentos están cargados de historia. Un instrumento mismo, como es una orquesta sinfónica, o un violín, o un piano, tiene una carga histórica. No es algo que se puede separar de una manera de pensar la música, de una tecnología que es la tecnología del tiempo en que fue creado.

5:20

Todas estas cosas son interesantes para, porque fundamentalmente, yo creo que el hecho compositivo es un hecho lingüístico, es una reflexión lingüística. Y esa reflexión lingüística tiene que ver con significados y significantes, claramente. Entonces ¿qué tiene que ver? Ese tipo de reflexiones te obliga a contextualizar lo

que pensás con respecto a determinar una estructura musical. ¿Por qué voy a poner, por qué voy a usar un tritono? ¿por qué uso el tritono y por qué no resuelvo ese tritono? ¿Qué quiero decir con él? Tiene un sentido eso, va hacia algún lugar, tiene un significado. No solo tiene una carga histórica, tiene una carga conceptual, tiene una carga de significantes. Toda estructura musical tiene un significado, significa algo.

El hecho de componer es un problema de lenguaje, de pensar en significantes. O sea, de hacer una reflexión sobre el hecho de que una determinada estructura, una determinada forma de componer, te da un significante, querés decir algo, vas hacia algo. Aunque no querrás.

7:00

J. C. Aunque sea muy inconsciente. Pero también, el mensaje usted lo da pero cada uno lo recibe de manera diferente

D. G. Es cierto y es que eso depende. Aquí es donde entra la subjetividad

J. C. A eso me refería.

D. G. Se podría hacer un análisis pensando que la suma de subjetividades sería una aproximación a la objetividad, analizando así las cosas, analizando la música así. Y digamos, y tal vez, viendo desde distintos puntos de vista de repente se puede llegar a una conclusión. Esa cosa sería la obra. Es interesante, es interesante.

Yo más bien pienso que las cosas son lo que son y que más bien depende del grado de información de cada persona el poder acceder a entender ciertas cuestiones, sobre todo de lo que estamos hablando, eso es en general, pero estamos hablando que es de lenguaje musical, de composición musical. Entonces, si una persona no ha escuchado jamás una obra dodecafónica y lo ponés en frente de esta cosa será un sinsentido claramente. Porque no significa nada para él.

La música y una composición, se desarrolla por cuanto el que escucha puede entender el mensaje que hay ahí, o sea, puede comprender, entender lo que quiere decir el compositor, acercarse a lo que quiere decir el compositor. En fin, es interesante esto.

9:19

J. C. Para mí, yo estoy interesadísimo en lo que me está diciendo y sé que le va a servir mucho a un compañero, un colega que está haciendo su tesis y le cuestionaron el término lenguaje musical.

D. G. Eso no es raro. Hablemos del trabajo este, de la sonata. Precisamente, ahí hay una serie de reflexiones sobre cómo ciertas estructuras compositivas, ciertas formas y maneras de componer tienen una significancia. Eso es lo interesante del trabajo. Por supuesto, este tipo de reflexiones no son nuevas. A mí, todo este trabajo... yo empecé a pensar en esto cuando escuché el trabajo de Luciano Berio.

Luciano Berio y los teóricos italianos y europeos, hablaban muchísimo en esa época, hablaban de una... ya se daba por sentado que la música es una cuestión lingüística. Es un lenguaje porque tiene una elaboración de ciertas estructuras que son significantes. ¿Cómo se explica eso? Claramente, una canción ranchera mexicana... No debería hacer dicho mexicana porque claramente cuando uno piensa en las rancheras piensa en mexicana. Por qué, porque es su significante. Te lleva hacia un contexto social, de carácter histórico, de carácter... y hay un significante, hay un contenido en su estructura. Si en cambio, otra manera de disponer los sonidos que sería un canto gregoriano te lleva hacia otro lugar y que son todos estos... toda esa religiosidad, católica por cierto, etc.. Lo que sucede es que el lenguaje musical no es un lenguaje como el lenguaje hablado y escrito que es específico. Sino que tiene los signicantes que están... no tiene una especificidad

concreta. Pero eso no le niega su carácter de lenguaje, por supuesto.
Y esas relaciones no son mías, es una cuestión que venía trabajándose desde los años cincuenta y sesentas en Europa y entonces ya cuando Luciano Berio crea sus trabajos que son artes, que son aquellas sinfonías de citaciones, entonces el habla ya de un metalenguaje, si bien recordás. Porque son reflexiones que ya vienen porque ya en el siglo XX, a mitad del siglo, ya había una madurez suficiente para empezar a pensar la música en un conjunto de formas y de formas de disponer la estructura de los sonidos, de formas de poner un sonido junto a otro, que tenían, significaban algo porque la misma historia les va dando un significado.
Y no sólo la historia, sino el mismo uso social. El uso social ha definido los géneros en la música y el uso social es fundamentalmente lo que es la música. La música es un objeto de uso social, es un objeto sonoro de uso social. Se usa para ciertas cosas: hay música de ceremonia, hay música... Y eso es más que obvio. Yo hice ese tipo de reflexiones al estar trabajando los últimos diez años, de estar haciendo un poco de etnomusicología en distintas comunidades, y te vas dando cuenta cómo los géneros y todo, vienen de la situación social en que se utiliza esa música generalmente. Bueno, es que se me fue la idea que tenía.

14:37

J. C. Estábamos hablando de Berio y de los significantes.

D. G. Entonces, fijate que para mí eso fue muy interesante, esa discusión y esa... Yo en ese tiempo, en ese trabajo...
La formación nuestra fue en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala para esa obra específica y en ese tiempo. Porque ya en el '84 yo me fui a estudiar a Europa, ese fue el año en que salí. Pero todo ese tipo de reflexiones ya estaban en el aire, sobre todo en discusiones que teníamos con alguien que fue determinante influencia para nosotros que es Joaquín Orellana. Porque Joaquín Orellana fue nuestro Maestro de armonía. Se llamaba Armonía y Composición pero realmente las clases de armonía y composición de los conservatorios tienen muy poco de composición y algo (poco también pero algo) de armonía.

16:00

Porque por ejemplo, a nosotros nos sucedió, te cuento una anécdota: estábamos examinándonos el cuarto año de armonía y contrapunto se llamaba esta altisonante... (el contrapunto jamás lo vimos ahí) el profesor escribió un coral no era el maestro (que no es el Maestro Orellana, otro profesor que daba clases de armonía que no te voy a mencionar el nombre porque es una cosa tremenda, se supone que es uno de los "maestros", etc.). Bueno, pues este señor, el maestro, escribió un coral en el pizarrón y dijo: "éste es el examen. Ahorita va a venir el examinador". Entonces llegó un compañero compositor (era un señor, en ese tiempo nosotros éramos unos jóvenes), que se llama Rodrigo Asturias. Había estudiado en París, etc. Viene Rodrigo, y Rodrigo sabía de armonía y composición, claramente, pues tenía una preparación... Tal vez el compositor más preparado desde el punto de vista académico, en Guatemala.

17:13

J. C. En Centroamérica creo.

D. G. Entonces viene Rodrigo y mira este coral y entonces dice: "¿de qué año son los muchachos?" "De cuarto año", le dicen. "Ah bueno y ¿éste es el examen? Esto que está escrito. Pero este coral está mal escrito porque no van a poder resolverlo bien. Porque hay una..." y empezó a analizar y a decir que en el tercer compás iba a haber un encuentro entre el tercer y cuatro grado, que no se podía porque después donde van a ir... "Éste coral lo que tiene es que está mal concebido desde el punto de vista melódico" y tenía, creo yo, la razón. En ese tiempo no lo entendía yo todavía, a

pesar de haber llevado cuarto años de armonía. Bueno, la cosa está en que viene y dice el profesor: "pero cómo va a ser eso si yo lo escribí. Yo la armonía, la puedo hacer yo". Bueno y le dijo: "mirá, disculpa pero la armonía no la hacés vos, la armonía es una ciencia ya determinada desde hace siglos y ya se viene trabajando desde hace tiempo y ya se conocen todas las desinencias. Aquí no hay nada que inventar". "¿Cómo va a ser eso, cómo va a decir que está mal escrito?..." Y entonces el tipo, Rodrigo se paró y nos dijo: "discúlpenme jóvenes, yo me voy a retirar" y dice el profesor: "Sí, andate hijo de la gran puta...".

J. C. ¿delante de los alumnos?

(risas) Sí, que cosa tremenda.

Para explicarte lo que era la formación académica en el Conservatorio, no es que haya sido una joya de formación.

Pero dentro de esto habían maestros como Orellana, como el maestro Herrarte, como Juan de Dios Montenegro, etc., que tenían una cierta... y tienen, Herrarte ya está fallecido pero estos dos que están vivos son gente que tienen un cierto rigor de carácter ético entonces no se permitían... daban lo que podían dar. Yo fui alumno también de Ardenois, etc., etc. Entonces, claramente esta fue una influencia. Otra influencia fueron las que se vio en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que eran una preciosidad. Que si podés asistir a alguno, te los recomiendo.

J. C. ¿Existen todavía?

D. G. Yo creo que sí. Bueno, no yo creo que no.

19:56

J. C. Ahora, en este momento, lo que está es el festival de Caracas.

D. G. Sí, pero eso es una cuestión más oficialista.

J. C. A ése nunca he ido. No conozco Venezuela.

D. G. En los cursos latinoamericanos de música contemporánea conocimos por ejemplo a Oscar Bacán, a Eduardo Bértola, son tantos..., Roberto Mum, ... a los brasileños.

J. C. ¿esos cursos vinieron después de que se cerró el Torcuato Ditella?

D. G. Exactamente.

Y eso también fue una influencia determinante en la manera de aproximarse a la cuestión compositiva. Porque empezás... Ya este trabajo, este es del '84, ya viene después de haber asistido un par de veces a éstos cursos latinoamericanos, plantearse el trabajo compositivo, si se podía llamar compositivo las cosas que uno hacía en ese tiempo de patojo. Pero había un sentido experimental que se planteaba ante tus maestros, viejos maestros que te corregían y te daban consejos.

En ese entonces hablé también con Lachman, que fue muy interesante hablar con Lachman. ¿Cómo se llama el maestro brasileño que es muy importante?, se me olvida su nombre.

J. C. Marlos Nobre.

D. G. no, el teórico. De Rio...

J. C. El alemán, Kollreuter

D. G. Sí, con Kollreuter. Él proponía un análisis distinto. Porque Kollreuter decía: "la obra se tiene que analizar desde el punto de vista de la escuela gestáltica", decía (de la Gestalt). Era bien interesante. Por decirte algo.

Había una serie de pulsiones que te hacían reflexionar sobre el hecho compositivo, en realidad fue muy interesante. Y eso fue lo que dio origen a que hubiese, por lo menos de mi parte, una reflexión sobre lo que verdaderamente era escribir música. Digamos, no irse por un aspecto formalístico nada más, o por un aspecto de una escuela y tirarse por una escuela compositiva, sino más bien pensar en la música como una serie de significantes, qué cosa querés decir. Y entonces por eso, este

trabajo es una especie de retrato de esas reflexiones, de ese querer como abarcar… Es muy ambicioso ese trabajo. Porque estamos hablando de un trabajo que tiene distintas facetas. Es larguísimo durará más de una hora si uno lo tocara.

23:33

J. C. ¿la sonata?

D. G. Sí, es para hacer un concierto esa obra, porque la tocás y del principio hasta el final creo que sea bastante larga y por cierto que se me olvidó el segundo movimiento. Pero ¿cuándo te vas?

J. C. Me voy el martes, me voy el miércoles de madrugada.

D. G. Entonces tenemos tiempo porque quiero darte ese movimiento.

J. C. ¿el segundo?

D. G. Y ahí faltan otros dos.

J. C. Aquí falta uno (en el libro de Igor de Gandarias).

D. G. Faltan dos. Falta uno que se llama "Alia", creo que solo "Alia" falta.

J. C. Creo que solo "Alia" falta. Sí porque….

D. G. ¿También la Bagatella está ahí? Es que no la he revisado.

J. C. Sí, sí está: Bagatella a la Vienesa. Es que Don Igor me había dado un borrador y llegaba hasta Minimal. Faltaba la Bagatella y falta el otro "Alia". ¿De qué se trata?

D. G. "Alia" es una aproximación a la música aleatoria. Entonces, prácticamente solo falta "Alia", es como… "Aleia".

J. C. ¿Viene del griego?

D: Sí. Quiere decir dado.

24:50

J. C. Yo tenía unas dudas con respecto a notas específicas pero entonces lo dejamos para después para…

D. G. Sí bueno, pero para las notas hay una cosa porque leí tu… y estuve viendo. Hay unas que no recuerdo, y otras que por principio, siempre, por principio los accidentes…

J. C. Son para cada nota.

D. G. Son para cada nota. Están específicos. Si no hay un accidente antes de la nota, quiere decir que la nota es natural. Siempre, además de lo que me pareció ver en la continuidad de lo que me estabas diciendo, porque ni si quiera había visto la partitura, entonces, me parecía más lógico que fuera un Si natural por la cuestión serial. Porque si no caeríamos en una repetición. Digamos, en ese momento se trataba de, aunque no es un serialismo a pie juntillas.

J. C. No, es muy libre.

D. G. Pero están consideradas fundamentalmente, ciertas cuestiones de la no repetición, etc.

El ejercicio ahí que está más… que es un serialismo a pie juntillas, es la Bagatella. Porque la Bagatella sí está hecha con todas las… es una cosa que tiene un as, que no se ve, que es una nota que está en el centro y con respecto al as, está exactamente. Es porque yo quise hacer un juego así, igual en la otra no.

26:34

J. C. Yo hasta antier la conocí porque no estaba en la copia.

D. G. Pero la otra no. Al menos traté de hacerlo. Ahora, en las otras no quise hacerlo así. Sí me di ciertas libertades. Pero las interválicas que aparecen tanto en el tema 'A' como en el A2 y A3, todas las interválicas están relacionadas a la serie. No hay nada… o son transposiciones o son inversiones, son espejos. Pero todas están relacionadas. No hay nada que no tenga relación. Se trata de conservar esa… todavía estábamos obsesionados con esa…, pero lo bueno es que no estábamos tan obsesionados como para no hacer otras cosas.

J. C. No, si, si. Buenísimo porque eso enriquece mucho bueno el acerbo centroamericano. Ah, entonces usted revisó esas dudas que yo tenía.

D. G. algunas.

27:50

J. C. Bueno porque aquí dice ¿cómo trabajó esa sonata?, que ya algo me ha contado... sí, claro que sí, hay otras técnicas de composición, aleatoría y eso...

D. G. Bueno, pues sí. Por ejemplo en "Minimalismo" es muy interesante. Ahí hay una cosa que es divertidísima porque yo la hice... Tiene mucho como sentido del humor porque es un poco, como matarse la risa de los que están pegados haciendo una cosa. Es decir, bueno yo voy a hacer una serie de minimalistas, entonces hago una serie, pero a mí me interesaban varias cosas en esa pieza. Primero porque yo me gradué de pianista, entonces el piano es algo importantísimo (por ahí hay alguna cosa que hablaste ahí del piano). Entonces ¿qué pasa? Yo tenía un sentido pianístico al interpretar. Entonces esta es una especie, es una serie que viene tocada en toda la extensión del teclado del piano que es una especie de "tambor" serial. Porque empezás con una que hace (canta) 'tac-un', 'tac-un-tic' 'tac-un-tic-tac'... y al final es una especie de tocata, es una cosa compleja. Pero yo la tocaba. Yo sabía que se podía, yo consideré todas las cuestiones de carácter pianístico hasta las digitaciones para escribir cada uno de los pasajes. Es difícil, pero se puede tocar perfectamente. Es perfectamente tocable, con una dificultad yo creo, media-alta. O sea, no es Ravel ni es Rachmaninov, que son cosas más complejas. Eso es más sencillo.

J. C. En una graduación de licenciatura queda perfectamente.

D. G. Para un pianista, claro. Porque se considera mucho la técnica pianística. Está escrita para el piano.

30:05

J. C. ¿y en las otras obras para piano contempla...? Bueno, sí por supuesto, si usted es pianista. Me imagino...

D. G. Claro...

30:15

J. C. Sí, bueno, porque una de las preguntas es eso precisamente. ¿Cuándo compone para el piano piensa en las posibilidades técnicas del pianista y del instrumento?

D. G. Claro. Entonces, por eso hay muchas cuestiones que tiene esa sonata que son de sonoridad pianística: utilización de los pedales, todo este tipo de cosas que sólo un pianista que está loco por el piano las va a hacer. Y además, así tiene que ser para un instrumento, según yo.

Aparte de eso, yo considero que el piano es un instrumento fundamental para cualquier músico. Por muchas razones, pero sobre todo, por la cuestión de que es distinto tener un pensamiento horizontal que un pensamiento vertical. O sea, entender las relaciones de verticalidad que hay porque eso te da el entender las relaciones que hay entre los sonidos. La música que tienen que estar juntos los sonidos. Entonces el piano te enseña eso, a pensar eso, cómo están juntos esos sonidos. Entonces es fundamental para cualquier músico que quiere entender la música. Tanto se da, eso lo sabemos perfectamente, que en todos los Conservatorios es obligatorio estudiar piano, por esa razón.

31:32

J. C. ¿y eso ha influenciado su composición en otros tipos de música: música electroacústica, etc.?

D. G. Bueno, lo que es importante es entender la relación vertical, como te dije, cómo se ponen juntos los sonidos.

J. C. la simultaneidad del sonido.

D. G. Esa verticalidad, ese pensamiento, claramente te determina. Ahora bien, en otros tipos de composición, el piano... Yo tengo veintitantos años de no escribir una obra para piano. En algún momento puede ser que regrese, por qué, porque estoy más interesado en trabajar la música con la gente... La música está en la calle y es ahí donde tenemos que ir a buscar nuestra música.

Mirá, hay una cosa que es fundamental en la producción centroamericana y yo diría latinoamericana. El problema de la identidad es una cuestión fundamental en escribir la música porque es escribirse también.

La mayoría de gente que sigue haciendo "carrera" (entre comillas) como "compositor" (también entre comillas), es gente que obedece a la tradición de la cultura oficial generalmente. Porque Latinoamérica y yo diría específicamente Centroamérica porque en Latinoamérica es un poco más extensa la cuestión creativa, pero todavía los Centroamericanos, yo diría hasta los mexicanos, o sea, la zona, como que no ha querido empezar a volar por si sola. Ese es el problema. El problema de la identidad es un problema fundamental en la cuestión creativa. Es un tema que está sobre la mesa desde hace décadas pero es un tema que es actual.

34:05

J. C. Casi desde el principio.

D. G Sí. Está en la mesa por lo menos desde los años '20 (que) empezó. En los años '50, '60 y llegó a su máxima expresión esta polémica, esta discusión que se puso sobre la mesa en América Latina que algunos lograron resolverla en sus maneras particulares.

Y ¿a dónde nos lleva esto? En América Latina no se puede hablar de escuelas determinadas, de una determinada manera de componer determinada, como por ejemplo el caso de un compositor que fuese completamente serial. Además, el serialismo ya murió desde hace algunas décadas. Pero alguien que estuviera empecinado todavía en escribir en esta manera, entonces estaría completamente desconectado de su ambiente social, aquí es donde entra la cuestión social. La música no puede estar desconectada. No es una reflexión sobre una escuela o sobre una manera determinada de organizar las notas. La música es una reflexión sobre los significantes de todas estas maneras de organizar la música. Entonces, no se trata de escribir música tonal o no tonal, o politonal o serial, se trata de una cuestión lingüística, se trata de decir que si yo necesito en un cierto momento, utilizar una estructura de un bajo, de una guitarra eléctrica y una batería porque hay un significante que es el rock and roll, que me interesa, voy a hacerlo en la manera estilística y en la manera en que se hace. No porque sea una organización tonal o no tonal, politonal o por escuela, si no porque eso tiene un significado. Eso significa algo y yo quiero decir algo. El compositor tiene que ser y es alguien que maneja estas maneras. Que maneja las maneras de poner juntos los sonidos. Sí, sirve para alguna cosa, como todo arte. No es alguien que aprendió serialismo y entonces es un compositor. Tiene que ser algo más que eso. El problema en América Latina que mucha gente, yo creo que en general, mucha gente prefiere no hacerse esas preguntas y esas reflexiones porque es mucho más sencillo escribir una cosa que le guste a la gente, y entonces sos compositor: escribís canciones, arias...

37:13

J. C. y es reconocido como tal

D. G. Sí, se reconoce como tal y se le hace mucha carrera. Y muchos de los compañeros latinoamericanos, yo diría un noventa y pico por ciento hacen este tipo de cosas. Nosotros yo creo que somos un caso especial, algunos de nosotros, porque uno trata de buscarse, de buscar, de encontrar una manera, de saber cuál es nuestra música, de qué se trata. Aquí vienen una serie de reflexiones. Tiene que haber una

aproximación a la cuestión estructural de carácter fenomenológico, si vos vas a trabajar con la gente. Por ejemplo, yo trabajo en las comunidades. He trabajado en los últimos diez años con la comunidad negra de Guatemala, la comunidad Garífuna específicamente (porque hay negros que no son garífunas que viven aquí, pero yo trabajo con la comunidad garífuna). Entonces ¿qué sucede? Cuando se trabaja con la música popular la aproximación normal de los compositores de música así llamada, erudita o música así llamada también seria, (nunca he encontrado eso que dicen la "música seria")

39:03

J. C. "la música académica"

D. G. O "académica.

Cuando se aproxima un compositor, generalmente se aproxima a la música que no es ésta música académica, se aproxima con un aire de paternalismo y superioridad que es la misma cadena de las imposiciones de clichés culturales. Quiere imponer su cliché cultural en un material que no tiene nada que ver con eso. Generalmente está escribiendo sinfonías para orquestas sinfónicas basadas en temas antiguos que a mí me parece la monstruosidad más grande (se ríe).

Eso estaba bien a inicios del siglo XX, pero ya pasó su tiempo. Pero alguien que esté haciendo todavía eso en estos tiempos es alguien que verdaderamente no ha entendido de qué se trata la reflexión que se ha hecho. Está bien que lo hubiera hecho Jesús Castillo en 1910 hace un siglo... Entonces, hacen tarjetas postales

O llevar los instrumentos nacionales al ámbito sinfónico por ejemplo. Se considera un honor para la marimba que alguien le haya escrito un "concierto para marimba y orquesta", es una cosa monstruosa (se ríe).

Pero así está la concepción oficial del arte. Eso es porque somos buenos, somos tan buenos, que podemos imitar bien a los blancos, de eso se trata. Somos buenos imitadores de las cuestiones blancas y de la cultura blanca. Y por qué hablo de la cultura blanca, porque estoy hablando de... Yo poco a poco me estoy dando cuenta de que, estando metido dentro de la comunidad negra, de cuánto todas estas concepciones nos han permeado esta manera de pensamiento

J. C. Así nos han criado...

D. G. Claro, somos eso. Pero es interesante saberse.

41:58

Entonces esa aproximación es una aproximación de carácter, de tipo paternalista: tú ya sabés. Tu llegás a escribir los toques de tambor de los negros de tipo paternalista y decís: que lindo la polirritmia y no sabés ni qué es eso porque la polirritmia tiene que ver con la cuestión lingüística. Te estoy hablando del lenguaje hablado porque la frase musical es la que determina el tiempo no es que el tiempo determine... es al revés, que el lenguaje hablado es el que determina, ahí es donde viene la cosa, yo lo descubrí ahí, trabajando con ellos. Entonces, la aproximación es distinta. ¿Por qué le llamé fenomenológica? Tú no llegás a imponer una estructura, una manera de pensamiento musical en una sociedad que no tiene nada que ver, vos lo que tenés que hacer es tirar todo eso, llegar con la gente y decir quiero aprender a tocar, cómo tocan, qué es, de qué se trata esto. Entonces, esa misma cosa tiene un desarrollo, se va a dando, ella misma te va diciendo... Entonces, esa sí esa es una verdadera manera de respetar al otro y de encontrarnos a nosotros a través de ellos. No vas a encontrar la música latinoamericana tratando de imponer un patrón, un cliché estético sobre la música nuestra.

43:38

J. C. o forzar lo que uno está oyendo, tratar de encajarlo dentro de lo que uno conoce.

D. G. Claro. A mí me contaba (creo que era Rivier ¿quién era el etnomusicólogo éste?)

Estaba escribiendo tenía al tocador de un xijolaj a la par con el piano: "toque la melodía. ¿Pero por qué no afina? ¿Por qué toca desafinado?" Tratando de decirle que afinara. El otro decía: "no, así es".

J. C. por supuesto.

D. G. Pero él quería que afinara... Eso es una estupidez. Eso es lo que te demuestra cuál es la aproximación que hay. Esa es una.

Otra cosa, otra consideración. La música latinoamericana está en la música popular, la música popular tradicional de la gente. Ahí es donde está nuestra riqueza y es desde ahí que tenemos que partir para elaborar nuestro propio lenguaje. No vamos a partir de las elaboraciones conservatorianas. Ahí nada más está una especie de museo de la música y de las universidades. Ahí no hay nada. Ahí no se hace la música. La música la hace la gente en la calle con los pregones, de la gente que canta cuando vende nacatamales o lo que sea. (Había una señora ahí al frente en el hotel en el que estábamos en Costa Rica: "nacatamales" (grita).) Eso es lo que te da, esas inflexiones son las que... Yo considero comportamientos musicales todo lo que suena. Una sociedad tiene un sonido, una manera de expresarse. No ha habido muchos estudios sobre eso aunque ahora está de moda el sound landscape y toda esta cosa. Entonces con esto hay algunos estudios sobre los significantes, aún de los pregones callejeros y las expresiones de carácter...

J. C. Es mucho con lo que trabajó Don Joaquín Orellana.

D. G. Por ejemplo Joaquín ha trabajado mucho esto.

46:03

J. C. Si, tal vez él no sé si reflexionó tan profundamente como usted lo ha hecho sobre esto, pero efectivamente, lo hacía.

D. G. Yo creo que sí... Es muy interesante la obra de Joaquín. Porque algunos compañeros... German Cáceres decía... mi hermano me contó, dice que fue a ver a aquel cuate que es el director de la Sinfónica de El Salvador. Dice que le dijo: "Mirá yo oí una obra de Joaquín Orellana últimamente que está tocando con un su quinteto de cuerdas. Está haciendo unos sonecitos tonales. Pobre Maestro." Aquél sólo se le queda viendo y no le dice nada. ¡Tan lejano está Cáceres de entender de qué se trata! La obra de Joaquín no tiene nada que ver. Por qué escribe, por qué se da la libertad de, hizo los vals, una serie de valsecitos criollos. Una cosa que escribió en una noche. Todo el trabajo de aquél es un auto-contarse, pero un auto-contarse complejo. Es una obra de una complejidad que tiene miles de cosas, no hay una cosa y todo ese mosaico forma la personalidad de él. La música para aquél, es un hecho íntimo, a veces, y a veces quizá no los sea. Hace sus valsecitos nostálgicos, aquél dice de repente: "esa melodía me suena, quiero hacerlo como se hacía antes. Quiero poner estas notas en esta manera..." porque además, todos estos valsecitos y estas cosas tienen una reflexión sobre ciertas agógicas, que tienen que ver con las músicas antañonas populares de este país. No creas que es una cosa hecha... No, acá hay una cosa muy importante.

48:13

J. C. Me imagino que oírlo tocar eso debe ser lindísimo.

D. G. Y alguien que está que tiene un concepto cerrado de lo que es la música dirá: pero cómo es posible que vaya a componer unos valsecitos. Nada que ver. Ahora bien: si es ridículo que alguien se ponga a escribir un concierto para piano y orquesta como forma, por ejemplo. Pero por qué, porque esa forma es una forma que ya es caduca, ya está determinada. Lo único que estás haciendo ahí es aproximarte a una estructura de carácter, a un significante que ya está definido y que forma parte, efectivamente, de una cultura de carácter oficial. Distinto sería si vos contextualizás ese concierto. Si vos decís: sí, yo voy a hacer un concierto, pero está en un contexto.

Forma parte de una cosa, no es... por hacerlo así, ¿entendés?

J. C. Sí, me parece interesante.

D. G. pero generalmente no se piensan estas cosas. Se dice: que lindo escribir música. Eso es una cosa tremenda que me di cuenta en Costa Rica, que los pobres patojos escriben para ellos. Escriben además muy bien algunos, yo diría (que) hasta la mayoría. Una cosa que tienen los ticos que tienen muy buena escuela. Una escuela muy buena. Me gustó la escuela de armonía y de trabajo de ejercitación compositiva, que se nota. Pero lo que sí noto es una ausencia de cuestión reflexiva, sobre los fenómenos. Pero son cosas que se van a dar. Son cosas que se van a ir dando.

J. C. Faltan años.

D. G. Sí. Es natural y se tiene que ir dando.

50:15

J. C. Sí, pero como decimos allá: tienen que llevar palo también. Alguien tiene que criticarlo seriamente. El problema es ése, que no tenemos una crítica formal. Una crítica formativa no hay.

D. G. No hay. Es que no hay en Centroamérica crítica, ¿quién va a criticar? Es que no hay nadie. Yo he visto algunas críticas que se han escrito. He llamado a los medios: "¿pero qué estás escribiendo?, eso no es así..."
Hay algunos que se han atrevido a escribir. El único que se atreve a escribir y hacer una crítica es Pablo Alvarado. Es el único que he visto y no una crítica con todos los elementos que se necesita. Es una crítica más bien subjetiva la que hace él. Y por eso es que muchas veces erra, porque no tiene los elementos como para poder hacerlo. Pero no hay. Crítica no hay.

J. C. Y Pablo digamos que es músico y compositor y todo.

D. G. Claro.

J. C. El crítico en Costa Rica es un director de teatro.

D. G. ¿El crítico de música? (se ríe)

J. C. Sí, el único que existe... Al único que le permiten hacer crítica.

D. G. Crítica es lo único... Pablo no es sistemático como crítico. De vez en cuando se pone...

51:59

J. C. Sí, pero en Costa Rica eso es vergonzoso.

D. G. Pero yo digo que es que en todos nuestros países estamos así. No hay críticos. Toda la crítica, digamos la crítica de Cáceres que es un compañero, un colega. A veces digo que da risa... Porque andan aferrados todavía a la... Pero claro, qué se puede esperar de alguien que trabaja a la Orquesta Centroamérica: nada que ver. Nunca se ha puesto a escuchar la música. Es alguien que ha estado encerrado dentro de un... es como que te pusieran algo, un... (cómo se llaman estas cosas que se ponen)

J. C. un collar

D. G. un collar y te llevan por ahí. Y ése es el problema de América Latina.

J. C. Pero también, aparte de que no existe una visión, pienso yo, ésta visión, da mucho miedo el cambio.

D. G. Claro, hay que correr riesgos.

53:17

J. C. Claro. Pero sin embargo usted hace su producto y saca sus discos y su música se oye.

D. G. Bueno, no sé si se oye o no, más de alguno la oirá.

J. C. Sí porque este disco, *Microcerculus*, está lindísimo.

D. G. ¿te gustó?

J. C. Sí.

D. G. Ahí hay varias cosas en ese disco. Por ejemplo ¿viste cuánto son distintas cada una de las piezas? Cada una es otra manera de pensar. Porque por ejemplo, la última es un verdadero concierto: un concertante para solista con esta orquesta, creada con los tarros: una orquesta. Y es totalmente tonal. Las otras no.
Es que depende: las cosas se utilizan dependiendo del material que estás trabajando. No se trata de estar apegado a una manera, a un estilo concebido, ¿cómo vas a crear así algo? Entonces se utiliza ciertos elementos.
Entonces ¿viste el juego que tiene este último movimiento? Este concertante que es tonal, que el mismo material crea la cuestión politonal y el mismo material llega hasta lo inarmónico casi. Llega hasta la disonancia y vuelve a regresar y hay momentos en que hay esa ambigüedad. Y yo puse en cierto momento, esta ambigüedad entre lo tonal... porque te evade, es lo que no está y es el mismo material. En general se parte de... todos conceptos tonales ahí. ¿Por qué? Porque el canto mismo del pájaro lo es. Si fuera de otra forma... El pájaro mismo, el canto te da, es genial ese pájaro... porque ¿lo has oído alguna vez?, porque si llega a la región tuya. Tenés que ir a hacer un poco de bird-watching alguna vez. Eso es maravilloso.

J. C. Sí y en Costa Rica hay pájaros maravillosos que cantan bellísimo.

D. G. Tenemos casi la misma fauna.

J. C. Avifauna. Solo que hoy vi un pájaro que nunca había visto. Rarísimo, que llegó hoy al balcón de Miguel.

D. G. Es que aquí llegan muchos. ¿hay barrancos cerca?

J. C. Sí. Entonces era un pájaro con unos cachetes rojos y en el pecho una mancha negra, el lomo era café con negro. Y pintado, lindísimo. Muy lindo, nunca había visto ése.

D. C. Hay distintos. La cosa es que el Microcerculus Martinato se llama, porque los nombres y la taxonomía se dice en latín. Entonces ése pájaro, ellos le dicen de tercera generación los ornitólogos, porque supuestamente el cerebro está más desarrollado al canto. El canto más elaborado corresponde a un cerebro más desarrollado en el pájaro. Este pájaro tiene un canto de una complejidad... es un aria ese canto. Entonces hace ese tipo de progresiones (canta) ta-ta-ti-ta y es tonal, bueno tonal por manera de decir. Cuando uno lo oye, claramente... yo no lo creía cuando estaba en medio de la selva y dije: "¿qué es esto?" Me quedé atónito. Dije no, yo tengo que hacer algo con este pájaro.

J. C. Bueno, a mí el disco me ha impresionado mucho. Tal vez una crítica, sí le hizo falta un folletico que explicara estas cosas.

D. G. ¿pero no está el folletico ahí?

J. C. No

D. G. ¿En el disco?

J. C. No, en el que yo compré no.

D. G. Tiene un folletico, el disco. O sea, de un lado tiene un disco y del otro tiene un folletico.

J. C. No, estaba solo el disco.

D. G. ¿Solo el disco? No puede ser. ¿tiene dos bolsitas?

J. C. Sí, a mí me extrañó que tuviera dos bolsitas. Entonces el disco lo acomodo en cualquiera.

D. G. No, es que ahí tiene que...

J. C. Ah, con razón, yo dije, si esto está muy lindo pero le hace falta algo. Claro

D. G. Yo te lo voy a dar, te lo voy a dar.

J. C. Ah, muchas gracias.

D. G. No, por supuesto que tiene que haber una explicación, porque si no.... Pero de todos modos es interesante una aproximación así sin ninguna...

58:02

J. C. Yo prefiero cuando oigo música nueva no.... Yo oigo y pienso.

D. G. El primer movimiento es un juego, claramente. Es un juego que está basado en varias cosas de carácter musical.

J. C. Es un ambientación también.

D. C. Digamos, la naturaleza, el entorno siempre tiene, hay ciertas características, ciertos comportamientos que son musicales, en embrión. Entonces es como maximizar este tipo de rasgos que tiene el entorno, el landscape dicen. Entonces el landscape tiene comportamientos de carácter musical que vienen enfatizados. Claro, ahí hay un juego con el tambor, etc. Es un juego y es una obra de carácter de música concreta.
La segunda es una reflexión sobre lo que debería de ser o lo que podría haber sido la música maya antigua. Porque hice una aproximación fenomenológica y organológica a una serie de instrumentos mayas. Está tocada con instrumentos mayas originales y reproducciones de instrumentos. Un grupo de seis flautistas que tocan flautas mayas, que están hechas para imitar los sonidos de los pájaros.

J. C. Además, la obra es sobrecogedora.

D. G ¿La segunda?

J. C. Sí, la segunda, me encanta.

D. G. Ese jueguito de los pájaros...
Yo me recuerdo que esta obra la escribí en el 2006, la empecé antes, pero la terminé en el 2006. Me llamó un cuate (creo que fue Vifarella, no recuerdo, un cuate argentino): "Qué trabajo más bello", él estaba de jurado en Bruge y la había metido y quedé de finalista. Pero ellos no la entienden. Esa estética ellos no la saben entender. Yo ya sé, yo vengo de ahí. Ya lo requeteconocen, entonces ellos no lo pueden entender. No pueden entender que a nosotros nos interese una cuestión... porque esa es una identidad nuestra. Muy, muy nuestra y son nuestros pájaros...

J. C. Para entender eso ellos tienen que haber venido y metido en la selva...

D. G. Y no solo (eso) reconocer la música maya, de qué se trata, cuáles son las reflexiones que hay sobre eso. Ellos la aceptaron como finalista por la cuestión técnica, de que está muy bien hecho ese trabajo eso sí lo pueden ver. Y la cuestión estructural, la cuestión técnica. Pero más allá no la pueden entender. A ellos les gustan las cosas... le dan premios a gente que le hace música a juguetes que suenan en interacción con el... Es la cultura de ellos. Yo lo entiendo perfectamente.

1:01:20

J. C. Tenemos que crear un premio nosotros para nosotros mismos, como hacen ellos.

D. G. Claro. Lo que pasa es que yo no lo hice con la intención de... Lo hice por falta de pisto (se ríe). Esa es la razón. Me acuerdo que la venezolana ¿cómo se llama?, la compositora... Decía: "mirá yo me voy a meter a un concurso, vamos". "No, ya estamos muy viejos". "Vos porque ganás pisto. Vos ganás bien en la Universidad, vamos..." Yo necesito dinero, "A mí me importa mucho que participen los patojos en los concursos" dice ella.

1:02:10

J. C. Bueno, pero es una buena opción, buenísima.

D. G. Es una lotería.

1:02:15

J. C. Claro.
Bueno, volviendo a la oficialidad, ¿cuál es y cómo es la música oficial en Guatemala? Y la segunda parte de la pregunta es ¿cuáles personas o instituciones intervienen en la organización?

D. G. Bueno, es un aparato ya establecido desde hace... secular, desde el punto de vista temporal. Son instituciones que tienen siglos de existencia. La música desde un

principio giró entorno al Conservatorio. Eso fue en, a finales del '800. No, a mediados del '800 que se fundó el Conservatorio.

J. C. Entre paréntesis, me da una lástima terrible que lo dejen morir. Es una institución centenaria.

D. G. Ah sí, en Centroamérica tuvo gran influencia en su momento, etc.
Pero lo que pasa es que la oficialidad, el arte oficial, vuelvo a repetir, es ese arte determinado por la cultura dominante, esta estética determinada, y gira entorno a estas instituciones. Estas instituciones que son: primero, el Conservatorio que fue el origen y después viene, por supuesto, la Orquesta Sinfónica, que tiene unos setenta años de existencia, porque fue en el treinta y... ya tiene más

J. C. Sí, fue antes de los '40.

D. G. Sí, en los años '30, o sea que tiene unos 90 años la orquesta ya, no... no estoy bien con la cuenta. Pero digamos que son instituciones que ya tienen su tiempo y estas dos instituciones son las regidoras de este sistema de carácter oficial. A la par de ellas han surgido las escuelas de formación de profesores de música que se encargan también de proseguir con este modelo, digamos, porque no hay una... aunque los profesores de música... ¿en qué estábamos?

1:05:07

J. C. Estábamos con lo de la música oficial y las instituciones que intervienen...

D. G. ah, las instituciones. Entonces, aparte de esto, están, que se han sumado desde hace muy poco, las universidades. Digamos, esto tiene una década, algunas décadas que se fundaron la Landívar (el Instituto de Musicología que maneja Dieter) y la Escuela de Arte de la Universidad de San Carlos que ya lleva algunas décadas, de la cual Igor alguna vez fue el Director de esta escuela en la universidad. Estas son las instancias.
En ninguna de estas instancias hay una verdadera crítica, una verdadera autocrítica del sistema. Si no que...

1:06:15

J. C. Se dedican a reproducirlo.

D. G. Sí, pero hay que entender también que la decadencia general del sistema en Guatemala, del sistema educativo, del sistema cultural, que implica también el sistema económico, está directamente relacionada a la historia reciente del país. No se puede explicar porque las instituciones están así, sin entender que nosotros vivimos una guerra durante 40 años en este país. Una guerra sucia, además. Entonces este país, todos los recursos que pudieron haberse utilizado para mejorar la educación: artística, estética y en general, el estado económico y social de la población se dedicaron a la guerra. Entonces es lo que explica el por qué del estado actual de las instituciones. Entonces hubo todo unos fenómenos que causa la guerra, el exilio de centenares de intelectuales, artistas, profesores, centenares, y muchos de ellos que ya no regresaron. Yo como le digo, regresamos solo los malos (se ríe), los que no teníamos chance allá (por molestar). Porque la mayoría se quedaron afuera.

1:07:51

J. C. Sí, es una lástima la exportación de intelectualidad, Y ¿cómo es la música oficial?

D. G. La música oficial no difiere mucho de la música oficial de toda Centroamérica: es música sinfónica, es el que escribe un concierto para piano y orquesta, es el típico que escribe su cuarteto de cuerdas, pero sin contextualizar nada, sino que es, nada más, una especie de producción irreflexiva, la mayoría de carácter tonal porque carece totalmente de un afán de experimentación ni de nada. Lo que quiere es gustar, nada más, pretende gustar.

1:08:55

J. C. ¿y cómo es la música nacional que se enseña en el sistema educativo y en las

escuelas de música del país?

D. G. Yo diría que hay muy poco de eso, de lo que yo conozco. Hay muy poco. Se enseña el autor del himno nacional, por decir alguna cosa. Aunque, digamos, hay una nueva generación de maestros de enseñanza musical que son interesantes. Siempre hay fermentos. He visto que ellos están tratando de proponer la música guatemalteca desde otros ámbitos: revalorizar la música académica, algunos, lo que pasa es que son la minoría, sí revaloran a Castillo, revaloran un devenir del ánima centroamericana y latinoamericana. En general, los maestros, dada la precariedad de medios con que cuentan de tiempo, me refiero al espacio en el que les hacen dar clases y la poca importancia que el sistema le da al estudio de la música, entonces se conforman con que aprendan flauta dulce, un par de melodías.

J. C. La melodía del himno de la alegría.

D. G. Exactamente. Y basta que sepan donde están las notas digamos, en el pentagrama. Se conforman con eso. Ya entrar en la música de Guatemala, eso sería una cosa... o, la música de Centroamérica mucho menos. Ni siquiera nosotros la conocemos bien.

1:10:50

J. C. Claro. Bueno, ya me estaba adelantando un poco la respuesta de la otra pregunta. ¿ha promovido el sistema educativo del país su música y su biografía?

D. G. No, no creo. Aparte de algunos maestros, porque sí me han llamado algunos maestros de algunos colegios que sí ponen la música. A mí eso me da gusto, algunos sí la estudian. Pero es que eso es muy relativo. Depende de los maestros, pero no del sistema en sí. Es una cuestión que no tiene nada que ver con la sistematización, mas bien una cosa contingente.

1:11:30

J. C. ¿y existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de música en el país, sobre todo de música contemporánea?

D. G. No, no existe. Pero se están abriendo espacios. Siempre esto tenemos que entenderlo, la situación actual del arte y la cultura, la Academia en Guatemala, se tienen que entender siempre desde el punto de vista... se tiene que entender como un país en posguerra. Entonces digamos, ahorita hay una serie de iniciativas que tienden a apoyar la cuestión creativa y todo, pero están en un estado incipiente, digamos, todavía no se ha desarrollado una verdadera política de ayuda a la creatividad.

1:12:28

J. C. Como existe en México.

D. G. Como existe en México y hay institucionalidad desde hace más un siglo prácticamente.

A pesar de todo, nosotros sorprendemos a los mexicanos...

(J. C. es que estamos en desorden en la entrevista.

D. G. No importa.)

1:12:57

J. C. Muchas instancias, incluyendo al sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea es fea, en especial la serialista. ¿Es correcta esta afirmación? ¿cómo se puede mejorar la apreciación de esa música?

D. G. Bueno, lo que pasa es que, si la música serial es fea o no... La música serial... El expresionismo ¿cómo se llama? *El grito* de Munch.

J. C. *El grito* sí.

D. G. Es feo ese cuadro. Eso es interesante. ¿es feo el arte? o sea, ¿tiene el arte que ser bello? ¿es el arte para hacer belleza nada más o es el arte una cuestión expresiva? ¿Es bello *El Señor Presidente* de Asturias? Es bella pero es también tremenda, terrible. Eso de que el arte tiene que ser una cuestión de belleza es una cosa

romántica. El arte no es eso. El arte es una cuestión expresiva y el expresionismo muy bien lo demuestra.

1:14:20

J. C. Además, el expresionismo tiene gran relación con la época de la guerra

D. G. Sí y, además, el serialismo también. Claro, todo esto se entiende dentro de ese contexto. El serialismo es prácticamente (por decirlo de una manera simplista), es como la columna sonora del expresionismo abstracto, en este sentido (quitaría lo abstracto, porque no es abstracto).

Lo que pasa es que el serialismo es simplemente una de las maneras de organizar los sonidos que tiene un significante histórico muy preciso, como estábamos hablando, del período entre guerras, en Europa y proviene de ese autocriticar la crisis del sistema, con el dadaísmo que llegó al extremo del surrealismo, etc. Toda esta crisis del sistema y de los valores y esta autocrítica lleva a hacer este tipo de expresiones artísticas.

Ahora bien, para entender esto tenés que entonces aprender a contextualizar, aprender a decirle a la gente: las expresiones artísticas tan contextualizadas en los ámbitos histórico-sociales en que son creadas. Y ése es el proceso que hay que seguir. No se trata de que la gente esté escuchando serialismo durante un mes, para que lo entiendan. Basta decirle, mire: esto es esto y significa... Yo creo que ese proceso es mas bien sencillo, verdad, no es tan complejo. Sí es un problema de información, creo yo.

1:16:35

J. C. Bueno, pero también de formación y de deformación. Sí, porque los músicos están condicionados a que cualquier cosa después de Debussy es fea. En la Universidad de Costa Rica hay profesores que como música contemporánea ponen Debussy. ¡Ponen Albéniz! Como música contemporánea.

D. G. Nada que ver como contemporánea.

1:17:10

J. C. Nada que ver.

Bueno, volviendo un poquito a la sonata... bueno no, alrededor de todo. Hay la pregunta un poco superficial pero da pie a otras: ¿dónde aprendió la técnica de composición que utilizó en la sonata? Bueno, pero ya me dijo un poco...

D. G. Digamos, hubo varias cosas. La primera que es Joaquín Orellana con quien yo personalmente, estuve muy cerca de Joaquín. Mi hermano también, pero aquél tenía cierta distancia. Yo trabajaba con Joaquín muy de cerca. Entonces estuve cerca de aquél por aproximadamente diez años de trabajo prácticamente constante: de reflexión sobre la cuestión musical. Aunque era más una cuestión de carácter teórico, más que práctico y más que de la elaboración de las obras. Era más un ejercicio reflexivo sobre música, que a veces, raramente, venía secundado con algún ejercicio de carácter compositivo, propiamente dicho. Entonces, ésa es una influencia fundamental y la otra, la que te mencioné, el hecho de conocer y de plantearse frente a los maestros extranjeros y compañeros latinoamericanos en los Cursos Latinoamericanos. Ahora, en la técnica es una cuestión prácticamente autodidacta. Se trata de buscar los textos, con consultas que se hacían a alguien en distintos momentos, pero fundamentalmente, se trató de un proceso autodidacta. Y precisamente por eso tiene los... (yo creo que se nota eso), cualquiera que tenga un ojo agudo, nota esto: un cierto, cómo te dijera, no es naïf, pero hay una cierta frescura que tiene la cosa solo la puede hacer alguien que haya hecho este proceso.

1:19:58

J. C. ¿Se puede hablar que es un colage? Ese tercer movimiento

D. G. Sí, se podría decir así.

J. C. Se me acaba de ocurrir en este momento.
D. G. Sí.
J. C. Un colage hecho con humor.
D. G. Sí. Con sentido del humor y llama la atención la cuestión teatral es…
J. C. Buenísima. Yo tengo muchas ganas de tocar eso.
D. G. A mí me gustaría que lo tocaran eso, esa pieza… deberíamos de ir donde Juan de Dios, ¿conocés a Juan de Dios Montenegro?
J. C. No he podido contactarlo.
D. G. Vamos a la casa de él. Porque el tiene las otras piezas que faltan y quiero que lo conozcás.

1:20:57

J. C. Hagamos una última pregunta. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonata renueva los lenguajes musicales de la región?
D. G. ¿la composición de este tipo de sonatas? No sé, fijate. Es que conozco poco. Tengo una idea de lo que es la música centroamericana, tengo idea pero no estoy seguro. No tengo los elementos… porque de repente hay autores que desconozco. Lo que sí es cierto es que nuestro medio, en el medio de Guatemala que lo conozco perfectamente, bueno este tipo de reflexiones podrían tener alguna influencia si hubiesen mecanismos por los cuales comunicar esto a los jóvenes. Yo, por ejemplo, dada mi situación y toda la cosa (este país es como de feudos cada quien tiene que agarrar), a mí me tienen terror. Cuando llegaba al Conservatorio… yo he querido hablar con jóvenes pero no he tenido oportunidad. Porque dada la preparación que tengo yo y la manera en que pienso la música, al sistema le da terror y a los que mandan dicen: "este viene a quitarme el puesto. No, que no entre". Entonces no ha habido manera de comunicarle esto a la gente. Ése es un proceso que está roto en Guatemala. Por eso los pobres patojos están escribiendo sonatinas en el estilo clásico y mal escritos porque no hay nadie que les enseñe una sistematización de la cuestión compositiva. Es una lástima.

1:23:10

J. C. ¿Y usted recibiría a los jóvenes?
D. G. Me gustaría.
J. C. Tengo varios conocidos aquí que quieren estudiar composición, están pensando irse a Costa Rica a irse a estudiar composición.
D. G. A mí me gustaría, y es bueno que vayan también. Es bueno que vayan a otros lados. Pero composición no creo que puedan estudiar allá. Podrían estudiar, pero la sistematización que tiene la escuela de ustedes sí es buena, si tiene una Academia más sólida.
J. C. Sí, pero es como muy castrante.
D. G. Yo sé, pero eso depende de cada uno.
J. C. Claro.
D. G. Pero es que es necesario también eso. Eso es lo que pasa. Depende también de los maestros, qué maestros hay, qué ámbito. Si es una escuela abierta debería haber de todo. Debería haber el maestro que es radical y el otro que dice: "no, lo que dice el compañero no es así por estas razones, y aquí están las pruebas y hablamos y hagamos este tipo de práctica musical".
Es mas, me gustaría irme a Costa Rica y trabajar en la escuela porque sería más bonito en una organización que ya tiene una cierta cancha. Pero son cosas complejas porque nosotros, los grados de los Conservatorios no son reconocidos. Yo me gradué del Conservatorio en Italia, en composición electrónica, en medios electrónicos y aquí, en el Conservatorio de Guatemala, de pianista. Pero eso no vale, ellos quieren un título de una Universidad para darle el aval. Entonces, todas estas

cosas impiden que nosotros los artitas verdaderamente nos comuniquemos con la gente. Somos gente que está trabajando... por eso es que es interesante y, por eso, no tiene esto una salida.

Precisamente porque los medios, el oficialismo, el arte oficial, el sistema, está cerrado a toda esta cosa que no sea lo que ellos piensan que tiene que ser y lo que ellos proponen. Y generalmente toda la gente, generalmente, aunque no siempre es así, allá adentro no vas a encontrar gente que tiene este tipo de reflexiones y ni que ha trabajado el arte en esta manera. Sino que vas a encontrar que gente que está plegada a seguir una línea de carácter oficial. Así funciona. El sistema tiene sus maneras de defenderse además.

1:25:53

J. C. Y de reproducirse.

D. G. Claro. Entonces digamos, nosotros los artistas... Yo no hice lo que tenía que hacer, yo no me porté bien, digamos. Mi hermano se portó bien, por ejemplo. El es un bien portado: aquél estudia donde tenía que estudiar: en la Universidad. Yo estudié en la Universidad, pero yo me gradué en el Conservatorio. Yo quería ser músico... Fui a Europa y no me fui a una Universidad yo me fui a un Conservatorio y me gradué en otro Conservatorio. Porque yo soy músico, yo no quiero ser lo que la gente quiere que yo sea. Pero eso es peligroso porque pagás con... generalmente somos así, pero somos nosotros los que proponemos la música. No la propone alguien. Los académicos estudian esa música que nosotros hacemos y tienen sus propuestas. Generalmente están cortadas con la misma vara de lo que ellos son. Así es, así funciona. Vas a encontrar, y eso en toda las artes, aquí en Guatemala la gente más notable está fuera de todas las instituciones... es una cosa tremenda. Pero así es, no sé en Costa Rica si funcionará así, pero generalmente....

J. C. Sí. La oficialidad es terrible.

Entrevista a Igor de Gandarias
21 de mayo del 2008.

J. C. La primera pregunta es: ¿cómo fue su proceso de formación? En realidad tengo anotaciones, en el artículo también tenía su biografía, pero son muy limitadas.

I. G. Siempre las biografías son muy limitadas. Es un proceso bastante complejo. Siempre ha sido. Siento que la formación mía no ha acabado. A medida que va pasando el tiempo uno va estudiando más, a mí me ha pasado eso. Uno empieza en una dimensión y después se intensifica. Empieza desde la niñez definitivamente, pero lo musical propiamente, bueno, a mis padres les gustaba mucho la música del Stravinsky. De ahí fue de donde me pusieron el nombre de Igor.

J. C. ah, no sabía.

I. G. Sí, a él le gustaba… Pero desafortunadamente nunca me puso a oír a Stravinsky.
No teníamos más que un radio. Pero sí hubo un momento en que tuvimos un tocadiscos y también en la radio me gustaba escuchar la música de Tchaikovsky que la ponían, "el Lago de los Cisnes".. eso audición de niño en cuanto a la música académica. Ahora, en cuanto a lo popular pues naturalmente eso fue parte, desde lo más pequeño, estar escuchando los pitos, las chirimías en cualquier lugar, cualquier Iglesia. Yo me crié en un hogar que era católico y como la tradición popular está siempre ligada al ritual cristiano-católico, entonces yo no dejaba de haber en algunas Iglesias los sonidos de los tipos y el tambor.

Segunda grabación.

J. C. Bueno, ahora sí. Entonces usted me estaba hablando de su proceso de formación y de cómo había iniciado de niño.

I. G. Sí, la formación propiamente académica, yo en realidad empecé ya bastante grande a estudiar en el Conservatorio…
Yo ya anteriormente había tenido alguna experiencia con la música, pero más que todo con la música popular: la guitarra, tocando contrabajo en marimba, de adolescente. Pero directamente ya el inicio con la música, tenía yo como 19 años cuando entré aquí al Conservatorio.
Yo lo que quería era estudiar la música, dedicarme por completo. Mis padres totalmente en desacuerdo, a pesar de que mi papá era escritor y escultor (o tal vez por eso mismo) decía que no, esta profesión no estaba bien. La miraba muy mal, decía unos comentarios verdaderamente espantosos. Decía que esta institución donde estamos, aquí en el Conservatorio, decía que "ahí es el antro del vicio, del crimen y la perdición". Para alejarnos totalmente. Porque igual estaba la condición de mi hermano, que inició con otras circunstancias.
Esos estudios fueron aquí paralelamente con los que yo llevaba en la Universidad en la Licenciatura en Arte. En la Universidad de San Carlos en el Departamento de Arte. Esos estudios fueron muy enriquecedores para mí, sobre todo los cursos de Antropología, en cuanto a la apertura que me dio a mí para juzgar las cosas que siempre estábamos viviendo, pero que… ir tratando de ampliar el pensamiento hacia la observación del hombre como un ser de múltiples facetas y de que habíamos nacido en una sociedad con varias culturas fuertemente arraigadas entre nosotros. Pero que muchas veces por el asunto de la discriminación que hay (y que también nosotros nos formamos en esa misma línea), esos cursos, la mayor parte (así lo miro yo dentro de la clase ladina o el sustrato ladino, o sea lo mestizo), siempre han tenido una discriminación enorme al indígena. Y no digamos al negro que es mucho más lejano. Siempre ha habido una separación fruto de la cuestión histórica de la que venimos. Esos cursos de antropología fueron muy enriquecedores para mí en ese sentido total de que el hombre y cualquier manifestación del hombre es valiosa y

de que esa manifestación humana tiene tanto valor una como la otra.

4:00

J. C. ¿Y esa experiencia que usted tuvo en la música popular marcó de alguna manera su producción musical?

I. G. La producción musical ha sido marcada por diferentes cosas, diferentes aspectos y ese es uno ¡claro que sí!

En la obra "Guarimba", precisamente esa que se va a presentar, tiene que ver con la experiencia de contrabajista en esa marimba. Pero lo que pasa venía desde antes. A mí, empezando en la adolescencia, nos reuníamos con los estudiantes amigos de la primaria y con otros amigos en reuniones (fiestas de fin de semana con jovencitas y demás), donde lo que se escuchaba y lo que bailábamos eran guarimbas. Todavía en ese entonces, al menos en los finales de los años 60, tenían una vigencia muy grande los grupos de marimba en la capital y nosotros bailábamos guarimbas. Ya, con la marimba en vivo o grabaciones. Porque empezaron a surgir las radiolas, o sea, el tocadiscos. Entonces el disco sustituye y habían los repasos: "vamos a un repaso". Y era ir a bailar. Desde ahí venía esa compaginación, desde antes. Y fue una de las cosas que marcó bastante la producción, este acercamiento y contacto con la cultura, con las otras personas.

Desde niño iba siempre a procesiones. No faltaba asistir a las procesiones. De ahí, mucha parte de la producción, tal vez no mucha, pero algunas obras, están en esa línea. "Desde la infancia" que es para orquesta completa, está basada en clichés de comportamiento de música procesional de grandes bandas durante la Semana Santa. Hay otra obra que se llama "Procesional" que también es una regradación de los pequeños grupos de procesión (que son mucho más ligeros que las grandes bandas), que también se dan en diferentes fiestas populares de Guatemala, y que era parte de los elementos populares planteados en la música urbana, y que afloraron posteriormente en la música de una forma bastante espontánea. No era sino que ya necesitábamos plantear lo que sentíamos en una forma musical, estética, la música popular. Naturalmente: la guitarra, el contrabajo tocados de oído, sin ninguna formación académica

Tengo la obra que se llama "Circunstancial" en la cual precisamente hay un citatorio. Todo esto ha venido, la música, todos estos *clichés* de comportamiento musical cultural, vienen planteados en forma de citaciones, en ciertas maneras de comportamientos modificados a veces de algunas maneras: multiplicados y combinados, aplicando una serie de procedimientos propiamente de la composición.

J. C. Bueno, ahora me habla un poquito de eso.

I. G. Posteriormente tuve esta formación propiamente académica en el Conservatorio. Estudiamos armonía y contrapunto. Nunca recibimos cursos de composición. Existían los cursos, se llamaba "Armonía y Composición", pero en realidad nunca se formalizó un curso de composición. O sea que nos formamos en la composición de una manera bastante autodidacta y osmótica, viendo a los compositores y oyendo qué nos decían. Oyendo la música y viendo las partituras.

En la Universidad tampoco existía, menos. Ahí a lo que menos se llegaba era a los cursos de Armonía y Composición. Tuvimos la suerte de tener contacto con Joaquín Orellana aquí, que era uno de los profesores de Armonía, él acababa de venir del Torcuato Di Tela y venía con un impulso bastante contrario a lo tradicional. Quería romper él toda la…

El curso era de armonía tradicional, pero si quería explicar un acorde, digamos el acorde de las triadas, empezaba a decir de que: si esto es una triada y le ponemos otro sonido, queda con dos terceras, pongámosle cuatro… pongámosle otro y otro… hasta que poníamos los grandes racimos. Pero lo ponía así de que no solamente de

las terceras, de tres voces y cuatro, sino que le puede poner cinco y seis... y ahí era donde nosotros nos interesábamos...
Yo me acuerdo de que la mayor parte de los estudiantes estaban porque iba a haber un curso de armonía tradicional, pero entonces ya los suyos no eran cursos de armonía tradicional, sino que se derivaba hacia los bloques sonoros y ya entonces ya entrábamos encima de las cuerdas del piano y a fomentar esas cosas.
Antes de entrar al Conservatorio conocimos a un personaje, a un pianista de música popular y que también hizo sus estudios en Francia, que se llama Arturo Rosales. Arturo Rosales nos hacía a escuchar las música de Bela Bartok y los cuartetos de Schönberg. ¡Nosotros sin saber nada!, ni siquiera Beethoven habíamos escuchado bien. Concordaba mucho el espíritu de esos momentos de la rebeldía. Nosotros prácticamente veníamos saliendo de la adolescencia, pero siempre con unos espíritus algo rezagados de rebeldía. No queríamos lo tradicional...
Esa época de los 60 y los 70 que nos compaginaba mucho con esa música *underground*: Jimmy Hendrix... escuchábamos mucho música norteamericana e inglesa de rock progresivo con el cual nos compaginábamos mucho: Janis Joplin y los músicos de Jazz de ese momento, Miles Davis en sus últimas... John Coltraine... Ese era el entorno musical de nosotros. Teníamos el pelo largo y todo era paz y amor de aquella época.
Nos gustaba toda esa música más el contacto, así algo espontáneo, que tuvimos con la música de Schönberg y de Bartok que a mí me gustaba mucho porque no era lo tradicional. No entendía nada, pero a mí no me importaba entender nada. Lo que me gustaba es que no era eso que siempre escuchábamos. Uno como que quería tener un espíritu de decir: "eso no sino que queremos ser diferentes y queremos romper con todo eso". Y, a la par de oír de jazz progresivo, oíamos los cuartetos de Schönberg.
Arturo sí había tenido una educación académica, pero tenía una mente muy abierta. Improvisador de piano muy notable en el jazz. Tipo finísimo pianísticamente, de muchas ideas. Todavía vive, en Antigua. Continúa en la misma dimensión con su pelo largo y una vida algo "hippesca". Y nosotros estábamos directamente involucrados en ese espíritu rebelde.

15:05

J. C. ¿Y cuándo fue a Estado Unidos?

I. G. Eso fue mucho después. Pero es que esas primeras experiencias, lo marcan a uno.
Ya al entrar al conservatorio yo quería estudiar la música pero algo progresivo, nuevo. Y a las clases había que venir a estudiar solfeo. Habían conciertos de la Orquesta y yo la miraba como una cosa... sólo señores así con traje tocando esas músicas viejas. "Eso no es lo que nosotros queremos". Pero es que el Conservatorio era tradicional, como en cualquier Conservatorio. Como lo dice la palabra "conservar", a conservar los valores importados.
Pero tuvimos esa fortuna que en ese entonces regresaba Joaquín de ahí y él lo nombraron profesor de aquí y las clases en lugar de ser de armonía tradicional se volcaban a eso por la inquietud que nosotros teníamos y la inquietud que él mismo tenía. Si hubiera sido otra persona que no tenía esas experiencias con la música contemporánea o hubiera sido más conservador como después podría haber sido. (Yo por lo menos en mis cursos de armonía tradicional, yo soy muy definido que prácticamente yo no meto a los alumnos como yo entré en la armonía, porque con un sistema más escolástico del tratamiento, y con metodologías y ejercicios que no me daba tiempo para conocer... Aparte, los cursos de música contemporánea. Pero aquél no nos pedía eso, sino todo está entremezclado y dependía de si... entonces, después de las clases, o no nos bastaba la clase, la continuábamos en las cantinas,

bebiendo y seguir hablando de lo mismo todavía profundizando más. Esa fue una muy bonita etapa de formación informal.

J. C. Pero fue tremendamente importante.

I. G. Sí porque satisfizo y no frustró ese impulso que traíamos. Nosotros no veníamos, como muchos estudiantes, que no tenían esas intenciones ni que querían, que venían a estudiar su instrumento y tranquilos empezaron: "no dan nada de otras cosas".
Sino que se dan momentos fortuitos, porque todo es fortuito. Podía ser que no hubiera dado así, pero así fue.

J. C. Fue una suerte maravillosa.

I. G. Sí porque teníamos también como maestro al Maestro Jorge Sarmiento. Pero Sarmientos, definitivamente no tenía vuelos imaginativos ni estéticos que tenía Orellana, hay que reconocerlo. Es una brecha enorme entre ellos. Él simplemente se restringía a sus cursos de armonía tradicionales, (no) con una academia establecida sino muy abiertos. Él era un músico que se había formado mucho de oído y con mucha intuición. No era una cosa digamos, escolástica. Tenía en cierta manera algo de escolasticismo en el sentido de que había las progresiones armónicas, pero él ponía mucho... dentro de lo tradicional, pero intuitivo.
Me acuerdo que una vez vino y nos examinó Rodrigo Asturias. Él vino y había hecho un canto dado y un bajo dado Sarmientos. Entonces, cuando Rodrigo Asturias, que él sí era una persona escolástica, con una formación formal bien cimentada, diferente (cada uno son diferentes sus maneras de formación) y viene y cuando vio dice: "eso no se puede armonizar". – "Pero cómo vas a creer..." . – "Aquí esto está mal y aquí van a salir cosas que no son". Sarmientos era agresivo, un espíritu muy volátil y fuerte. Total que eso terminó en una pelea muy fea... porque Asturias era bastante intransigente.

J. C. ¿Y el fue profesor aquí?

I. G. Que yo sepa no fue profesor aquí, tal vez en otro tiempo. Siempre estuvo muy separado del contexto guatemalteco y lo sigue estando.
Su trabajo, más que todo, ha sido en Europa, en Francia. Él ha tenido una actitud bastante pedante con el medio. Se compenetró de los valores de la cultura europea.
Una vez que le preguntaron en el periódico, que ¿qué opinaba él de los compositores guatemaltecos contemporáneos? Y dijo: "mire es que no tengo tiempo para darle compositores de segunda o tercera categoría". Fue lo que dijo Asturias. Eso denota su concepción de cómo ve las... una subestimación de sus valores.
No tanto en los últimos tiempo, él varió, él empezó a tratar de rescatar la música de Castillo, de su familiar Martínez y ha hecho un trabajo muy notable en ese sentido. Aún cuando las partituras nunca regresaron aquí las partituras originales. El con su familia las sustrajeron de aquí (fue una cosa tremenda) y ya no las regresaron.

22:50

J. C. ¿De dónde eran?

I. G. De aquí de la Orquesta Sinfónica.
Desde entonces no se ha tocado una obra de Castillo aquí, que se habían tocado antes. Se las llevaron, las partituras. Hay muchas cosas que van saliendo.
Todo esto viene a la anécdota de la formación escolástica y el espíritu de cómo han sido las cosas aquí.
Entonces ellos fueron maestros de armonía y contrapunto. Hicimos algunos cursos de contrapunto con Sarmiento. Con Orellana menos, sólo vimos un poco de armonía, pero fue una formación más osmótica de compaginación espiritual, más que una formación académica formal. Directamente compaginados, haciendo las obras, viendo las obras, más que todo, en cantinas. Y sobre, la personalidad de Orellana que es tan poderosa. En el sentido estético, un tipo con una visión, con

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA : COSTA RICA

muchas cosas internas que él tenía para dar que en ese momento sí tuvieron bastante influencia en nosotros.
Nos introdujo Joaquín con el grupo de compositores de Sudamérica tenían, había una consonancia de la música latinoamericana, en cuanto al espíritu de decir: "es que hay que valorar esto..." en los cursos de música contemporánea que se realizaban en ese entonces en Argentina y Brasil. Yo tuve la oportunidad de asistir a tres cursos.
Uno como que buscando hacia dónde sigue, más hacia esos parámetros, lo más fuera de lo tradicional y el acercamiento a lo propio y había una negación de la cultura europea. Una de las influencias más importantes es la de Coriún Ajaronián. Él fue nuestro profesor en varios cursos de música contemporánea allá. Basaba su trabajo en la determinación de la música popular, confrontar las tendencias estéticas y los movimientos musicales europeos tradicionales, con la vanguardia misma europea y americana pero tratando de darle un lugar a lo latinoamericano muy grande.
Él y otros compositores, como Conrado Silva, que fue una de las primeras experiencias electroacústicas que tuvimos. Yo pasé de la nada a la música contemporánea, sin tener ninguna base académica tradicional sino que fue una formación muy débil. Siempre me he sentido con un vacío académico.
Después de ello ni tiempo me dio porque yo mismo pasé a profesor y de la misma música tradicional, así es que yo empecé a estudiar para ver lo que iba a hacer yo con esos cuates.
Me centré mucho en la armonía de Schönberg. Schönberg era la Biblia de la armonía. Yo siento que su tratado de armonía, él lo hizo para justificar todo su sistema dodecafónico: hacer surgir de la armonía tradicional el sistema no tonal en base de la propia evolución de las cosas mismas. Entonces, le molestaba a él que le llamaran revolucionario. Lo que decía: "de aquí esto viene". No es más que resultado de esto mismo, muy congruente, muy evolutivo. No tiene ningún rompimiento".
No es nada más que el sistema, pero no solo en sus valores más pequeños, que él partía de la cuestión propiamente de la construcción física del sonido. De la acústica del sonido. De sus armónicos más evidentes, que eran los que predominaban dentro del sistema tonal. En esos armónicos, estaban los armónicos más alejados y ellos formaban parte tanto como los armónicos cercanos. Entonces por qué no iban a tener valor los elementos constitutivos de un sonido que estaban lejanos, sólo los cercanos. Y esos elementos lejanos son los que, poco a poco y en el tiempo, se les fue poniendo más atención. Hasta que llegaron a decir... estos vale tanto como estos, entonces este armónico es el catorceavo, también. ¿y por qué va a ser solo ese? Entonces toda su, tiene una congruencia grandísima. Todo su libro se trata de una discusión estética, histórica y psicológica, alrededor de los enlaces armónicos, el surgimiento de la disonancia, la consonancia y las relaciones más lejanas de lo funcional primario hasta llegar a resolver que lo dodecafónico no tenía nada extraño dentro del sistema tonal. O sea, lo tonal y lo no tonal ligados de una manera.
Recordará el libro, ¡es magistral! Schönberg como teórico es algo increible.

30:19

J. C. Sí, es casualmente de esos compositores de antes que le daban mucho pensamiento a su trabajo.

I. G. Sí, exacto.
Entonces, de ahí vino el asunto de que él se molestaba que le decían revolucionario. Ahí estaba el libro que demuestra fehacientemente, de acuerdo a su punto de vista, que el sistema tonal y lo no tonal no eran más que diferentes fases de los mismo.

Ahí sí tendríamos lo de los sonidos viejos que usted dice. Los sonidos viejos estaban ahí y están aquí, era lo mismo desde el principio. Está en el germen mismo del sistema su disolución.

31:13

Entonces, yo me acerqué a la armonía tradicional a través de Schönberg. Porque, como digo, la formación había sido bastante débil en cuanto a lo que era la formación tradicional. Siempre es importante dentro de un músico la formación tradicional para entender la música tradicional de donde viene también la música contemporánea.

En esos cursos latinoamericanos de música contemporánea tuve contacto con un compositor, que es uno de los fundadores del grupo de música experimental de Bourges, que se llamaba Christian Closier. Christian Closier sostenía (y eso a mí me gustaba), más o menos en los 80 que empezaban los primeros computadores, decía: "es que la música de instrumentos tradicionales, todo eso son instrumentos de museo". Ya se deben ir guardando todo esto ya... Lo de ahora es la música electrónica. Todo es electrónico es nuestro instrumento". No podemos nosotros estar metidos en cosas que no son de nuestro tiempo. Ellos tuvieron su tiempo para estar con sus instrumentos. Pero esos guardémoslos.

Por lo tanto, los niños tienen que empezar con la música electrónica eminentemente, no con las... Entonces mostraba él un aparato que le llamaban ellos el **memovox** que era una especie de mini estudio electrónico para niños basado solo en los casettes, porque es en ese entonces ni siquiera había nada digital, sino que todo era analógico. Cuando empezamos en la música electroacústica, todo era analógico.

Entonces él lo que hacía es que les daba una historia a los niños. Les decía: "esta es la historia de unos pollitos que estaban en una granja. Muy tranquilos estaban ellos con sus mamá y andaban comiendo maíz por diferentes lugares y estaban contentos. Sorpresivamente, como estaban en una granja, oyen que viene un sonido de un motor y unas llantas y se van acercando y... Total que ellos salen corriendo... era un camión que estaba entrando. Abren una puerta y entra el camión que era un tractor y que estaba en la granja. Posteriormente ellos salen corriendo, se van y ya, hasta que paran el motor. Y empiezan a agarrar con su vida tranquila otra vez los pollitos".

Esa es la historia, "entonces ustedes tienen ahí una serie de sonidos grabados donde están todos los sonidos que reconstruyen esa historia". Ahora ustedes la reconstruyen como ustedes quieran. Entonces les daba una librería de sonidos metidos en casettes: había sonidos de pollitos tranquilos, sonidos de pollitos corriendo, o piando más fuerte o más débil, los sonidos de la gallina, sonidos de distintos tipos de motores, de distintos tipos de llantas, sierra, cercanos, lejanos, con reverberaciones, con menos... Una cantidad que los niños empezaban a oírla: venga y escuchen estos sonidos y cuando escuchen uno que creen que va en la historia usted viene y lo pone. Solo apachen, eran tres botones: uno para oír, otro para grabar y stop. Entonces de la librería, los diferentes sonidos en dos cintas, irlos mezclando hasta reconstruir esa historia. El memovox le llamaban ellos en ese entonces en los años 79 u 80. Decía: "es que así es como tienen que estudiar los niños. Eso del violín y el piano, eso ya no. El piano y esos tienen que parar en los museos, esos ya no". Ahorita la educación es diferente, vamos a finales del siglo XX, veinte años más. Y todo eso nos gustaba a nosotros sobremanera. Seguíamos nosotros alimentando ese espíritu no tradicional.

36:08

J. C. de innovación.

I. G. Sí, rebelde. La rebeldía que nos quedó siempre de fondo como elemento de subsistir a la tradición tan fuerte que existía y como encasillarse uno en esos elementos de

rebeldía diciendo: "aquí esto y yo lo sigo haciendo así".

J. C. ¿Y qué queda de eso?

I. G. Continúan ciertas... Siempre tiene uno algo, cosas... claro que con los años uno va cambiando.

También lo que pasa es que las épocas cambiaron. Nosotros nos dimos gusto en la rebeldía. Tal vez con eso ya nos sentíamos que éramos modernos pero también existía esa cuestión de que uno no quería ser moderno... había un sentido de innovación. Quería innovar.

Pero creo que ya no, en el momento actual, creo que ya pasamos de una etapa de rebeldía a otra en la cual queremos expresar nuestras cosas de la mejor manera. Yo creo que en uno mismo con los años que han pasado con la cual definitivamente pasa a ser uno adulto y va viendo las cosas de diferente manera, ya vamos apreciando todo desde otra óptica, diferente, ya no tanto con el sentimiento desbocado como lo tuvimos en ese entonces, si no un poquito más con la razón.

Pero siempre queda el planteamiento de los mensajes muy comprometidos directamente con una forma de pensamiento no tradicional. Tanto en lo propiamente musical como en lo social, que es tan importante para la composición.

Para cerrar lo de la formación: Mi formación académica tradicional la obtuve hasta con mis estudios en la Maestría y en el Doctorado. Fui a Estados Unidos a complementar y a llenar una serie de vacíos académicos que naturalmente aquí no los teníamos (ni los hemos tenido), la posibilidad de tener una educación sistemática musical. No la tuvimos en ese entonces como la que se requiere para estar uno sólidamente formado como músico. Entonces, ahí nos fuimos a complementar.

39:37

J. C. ¿el Doctorado es en composición o en musicología?

I. G. Sí, en Composición Musical. Entonces ahí el Profesor era Kelvin Braunleck. Este profesor era vienés con su título de Hindemith. Pero en realidad como yo fui muy grande a mis estudios de postgrado no tuve una influencia. Y menos que no existía un interés de parte de él ni de... una fuerza estética de querer plantear, ni es parte de la escuela norteamericana tratar de plantear ideas estéticas. Sino que la escuela norteamericana de música es muy regular y muy fría y muy académica. Hay programas ya establecidos que hay que cumplir, lugares a donde llegar, ya todo está establecido fruto de la formación en las diferentes áreas del conocimiento propiamente musical tanto histórico, técnico, muy estructurado y con todos los materiales y demás para poderlo hacer. Poderse formar ya dependerá de uno. Incluso, abrumante la cantidad de información organizada que tienen, que uno en realidad... Yo de lo que sentía aquí, que decía: "es que yo quiero sacar esto, quiero..." Ahí había más de lo que uno podía hacer. Y es que hay más "démosle a esto aquí y démosle a esto más, y sigámosle dando". Mucha posibilidad de desarrollo académico, técnico pero no de ideas. De ideas, no mucha discusión.

Tal vez era por el campo en que yo estaba que era eminentemente técnico de formación compositiva. Talvez los que estudiaron... no sé, pero debí de haber tenido un aspecto de crítica, siento yo. Un poquito más de crítica porque si había alguna crítica en las composiciones pero era en relación a que no estaba bien escrita. Lo primordial era escribirla bien.

Aprendí bastante las cuestiones técnicas que me han servido mucho para los trabajos, los de composición también, pero también los de musicología, para poder entender. Sobre todo, porque me he volcado mucho al reconocimiento de los valores de la cultura propia histórica, antigua y demás, que necesita uno tener las herramientas teóricas para poderlo hacer. Me ha servido mucho para eso. Ha sido una cuestión de formación bastante accidentada.

J. C. Afortunadamente tal vez.

I. G. Siempre tuvimos cosas en las cuales uno no está satisfecho. Uno de joven no está satisfecho, quiere más y más. No sé cómo hubiera sido una formación académica muy más escolástica desde el principio.

43:26

J. C. ¿Ha realizado un catálogo completo de sus obras?

I. G. Yo por mi cuenta si llevo un recuento de las obras. Pero no se ha publicado.

J. C. ¿no usa el número de Opus?

I. G. No, no he pensado en eso. Yo simplemente llevo un listado así de las obras cuando las va haciendo. Últimamente lo he tratado de ir haciendo para currículums y entonces uno va viendo qué es lo que ha ido haciendo. Pero digamos, sí hay un catálogo de las obras que he ido haciendo.

J. C. ah sí, porque me gustaría tenerlo.

I. G. Ah, yo te lo doy. De lo que tengo hasta el momento.

44:10

J. C. ¿Qué papel juega el piano en su obra?

I. G. Como yo estudié piano, ése era el instrumento en el que me principio pero después me trasladé al órgano por cuestiones propiamente de... me lo sugirió mi maestro. Seguramente por mi edad ya mis manos y mis músculos no tenían la flexibilidad que debe tener un pianista. Siempre había problemas en la pulsación, en el relajamiento al tocar, todo era muy tieso y me costaba. Para mí fue todo una dificultad el instrumento. Al principio adelantamos bastante pero llegó un punto en el que el estudio del instrumento se empieza a complicar. A la inversa de lo que podría pensarse de que ya se va haciendo... Siempre en la música es así. A medida que va pasando, más se empieza a complicar. Son momentos que le entran a uno en el estudio en los que ya uno siente como que ya no avanza... experiencias bastante importantes. Y de que yo como a los cinco o seis años de seguir estudiando el piano ya era una cosa... Yo miraba de que, uno tiene la idea de que en algún momento va a llegar a ser pianista, pero no, no pude.

Sin embargo, paralelamente empecé a estudiar el órgano... Tal vez si usted lo estudia el órgano talvez le ayude un poquito para estiramientos, para ligar más las notas porque es otra dimensión la del órgano. En cuanto a las ligaduras, que tiene que permanecer uno, no soltar una nota hasta llegar a la otra y en qué momento soltar a la otra. Sin embargo sentía yo que en el órgano tenía yo más flexibilidad, más facilidad. Incluso llegué a tocar con la Sinfónica la parte de órgano de Zaratushtra y en "Los Pinos de Roma" y diferentes presentaciones. Cosa que en piano, cuándo iba yo a tener una...

46:41

J. C. ¿Existía aquí la carrera de órgano?

I. G. Existía. Yo entré con Don Elías Blat, se llamaba el catedrático. Una persona tremenda para el estudio. Estaba el Maestro Ardenois, que tocaba, leía de una manera increíble, aunque nunca llegó a dar las clases. Entonces recibí algunas clases con Don Elías, pero yo solo, así empecé a trabajar en Iglesias. Entonces yo vi que ahí tenía un campo más amplio para trabajar. En la música para piano lo más que llegué a trabajar era de pianista en las escuelas así de ballet clásico. Por muchos años trabajando en eso, de pianista de ballet. Pero nunca así dar un concierto, nunca. Nunca me consideré pianista ni organista. Son demasiadas cosas para poder uno hacer. Yo siempre estaba más interesado en el campo de la composición.

Sin embargo, yo me interesaba más en los instrumentos de la tradición popular que en el piano. Me interesaba más en la música electroacústica, en las sonoridades no convencionales, que en el instrumento del piano. Claro que hubo un momento en

que yo experimenté con el piano. En esas pocas obras que tengo para el piano (es muy poco el acercamiento al instrumento por ese hecho mismo), la atención estaba puesta en otras cosas que en el piano.
Entonces la sonata para piano surgió por un concurso. Yo creo que nunca hubiera hecho yo una sonata. No hubiera entrado en mi pensamiento decir: "yo voy a hacer una sonata". Fue simplemente porque había un concurso, que era uno de los pocos estímulos que había aquí en Guatemala para la composición, en este certamen Centroamericano 15 de septiembre.
A partir de aquí estuvimos viendo un álbum con recortes de periódico, programas de mano y otros.

I. G. Entonces le traje esto. Por aquí creo que por aquí lo tenía yo... no sé en qué año sería. Pero creo que ésta fue una obra.. se me perdió... ésta era una obra para cuerdas, piano, ve ahí entra el piano. Esa obra era para piano, cuerdas, percusión... creo que también cuerdas y percusión. Seguramente en eso tuvo que ver la obra de Bartok, de las primeras obras que les puse atención fueron las obras para cuerdas de Bartok. Siempre estaba muy emocionado con la música de Bartok... ésta fue la primera que presenté en público.
Una audición de música contemporánea y en la cual pues participaron Joaquín y Celso Lara discutían un poco de las obras... 1986, eso fue... En cambio, ésta otra fue antes en... para cuerdas y percusión. Tengo que ver exactamente en qué año fue esto... diferentes instrumentos.

51:20

J. G. piano, cuerdas, percusión ¿y el director?

I. G. Ah, aquí estoy yo. Ahora, vamos a ver qué ¡Ah! Son unos cursos de música contemporánea que hicimos con Joaquín. Fue tanta la comunión espiritual que tuvimos con Joaquín que ya, pasado el tiempo, hicimos un grupo con la intención de hacer una institución, un centro de música contemporánea. Nosotros hicimos las propuestas. Joaquín era una persona totalmente formada, nosotros empezamos a ayudarle a él para eso y empezamos a dar unos cursos de música contemporánea sin tener las bases...

J. C. ¿ustedes daban los cursos?

I. G. Si. Vamos a ver de qué se trataban los cursos... audición...aquí recuerdo una obra de Joaquín: Tzulumanachí en el '78 y ésta, "Circunstancial".

J. C. ¿suya?

I. G. Sí...
Aquí este es otro concierto que dimos este grupo de jóvenes, ahí estoy yo... él se convirtió en pianista, Danilo... Este muchacho que está aquí es Léster Godínez... Son fotos de juventud.
Y ahí empezaba yo a tratar de juntar elementos como los tambores, los carapachos de tortuga, los tambores de agua, sonajas y raspadores... Ahí se presentó una obra de Joaquín, de David también, "Fantasía". Esta fue una pieza para una obra de teatro, para niños, ésta la hicimos con un grupo de rock, con un rockero. Yo le hice toda la orquestación. Era para orquesta y un grupo de rock.
Centro Guatemalteco de Música Contemporánea, seguíamos con Joaquín y David haciendo eso... (1977) (fotos de Coriún)
Siempre con Joaquín, es un privilegio tener un Maestro así...
Yo creo que yo tenía algo aquí de eso... del '84... en eso ya hablaba de las obras y creo que participó... éstos son de México.

J. C. Yo no sabía que había ganado el Premio en el 1977 también.

I. G. sí, en el 77 también... Yo pensé que iba a encontrar eso aquí...

J. C. Pero no importa, esa información es importante también.

I. G. Puede ser que esté ahí porque ahí está la foto de Cáceres que ganó el tercer lugar en ese concurso con una sonata también.

59:57

J. C. ¿German? No sabía.

I. G. Él participó en el Certamen también.

J. C. Yo conozco la Sonata. Iba a incluirla en la tesis, pero él me dijo que no, que esa Sonata no calificaba dentro de los parámetros que yo estoy evaluando. Como él me dijo eso yo la descarté.

I. G. Sí, seguro que fue ese trabajo. Cómo se van juntando hilos…

1:00

J. C. Algo me adelantó de una pregunta que yo tenía aquí: ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

I. G. Para mí, en lo particular, esto de la sonata fue para mí un ejercicio. Como un ejercicio lo considero que sí es bueno. Como lo ponen a uno a hacer un ejercicio de hacer una invención normalmente en los cursos de contrapunto. Ya al final de los cursos de contrapunto tiene que hacer una invención y después tiene que hacer una fuga. Sin embargo, eso no se hace con los cursos de armonía, pero se debería poner a hacer una sonata también como parte de un aprendizaje de las técnicas de composición. Siempre es bueno hacer un minueto, hacer una sonata, ya como una forma mayor.

El valor es más que todo didáctico. Así lo miro yo. La forma es muy interesante porque tiene varios elementos que hay que ir jugando y desarrollándolos de otra manera. Como un ejercicio de trabajo mental, es un reto a la posibilidad de desarrollo técnico del compositor y eso es bueno. Igual que lo del sistema no tonal.

Es importante como conocimiento. Son cosas que no debe dejar de hacer el compositor como parte de su preparación para ser compositor. Es parte de la preparación técnica para hacerlo. No debe dejar de hacer una fuga tampoco y probar en las diferentes formas. Es el valor que le miro a eso, como una de las formas que debe el compositor conocer dentro de su plano de estudios.

Ahora ya como una forma de expresión compositiva, ahí ya yo no le encuentro una… puede ser. Hay compositores como Asturias que sí encontró en esa forma… y sigue haciendo sonatas. Pero yo no, son otros los intereses. Es eso lo que le puedo decir.

En relación a la sonata, para mí era un reto yo ni sabía nada del sistema dodecafónico en ese momento, quién me lo iba a enseñar si yo estaba aquí. Entonces agarró yo en ese momento un libro que se llama *El estilo y la idea* de Schönberg y el hace una descripción de su sistema algo escueta. Yo en ese entonces estaba estudiando una obra de Anton Webern que se llama… no si me la puse a estudiar directamente por eso, *El tema y variaciones* que tiene Webern. Y con el texto de Schönberg y la obra de Webern, me puse a tratar de hacer un análisis a ver qué era lo que hacía y cómo lo hacía de una manera completamente autodidacta. No tuve la oportunidad de tener antes una… Fue un reto que yo tenía que vencer, así como en subida. Yo debí de haber tenido una formación sólida.

1:05:37

J. C. Pero valió la pena.

I. G. Sí, porque me permitió a mí crecer bastante, muchas cosas y sentirme más cómodo… de decir: "yo hago esto y quiero hacer eso".

J. C. Sí y le valió un reconocimiento importantísimo.

I. G. Sí, verdaderamente: el Premio. A mí me han gustado siempre los concursos porque son unos estímulos muy grandes para hacer cosas. Sobretodo aquí, quién le iba a

encargar a uno hacer una obra ni tradicional y menos una no tradicional.

J. C. ¿Y de dónde viene el nombre *Abstracción*?

I. G. Porque definitivamente, para mi el sistema dodecafónico presenta sus maneras de estructuración en series que no permiten mucho la injerencia de elementos de expresión más concretos. Sino que casi siempre más abstractos. Más concretos en el sentido de que el llamado a una línea melódica no es posible, que evoque a ciertas cuestiones. No hay, dentro la música tradicional de cualquier país, música dodecafónica en lo popular, que sería el llamado a la línea melódica tradicional que podría evocar algo. Entonces tiene que ser algo abstracto.

El sistema no se refiere a lo rítmico se refiere al manejo de los doce sonidos. Entonces, él, per se, es abstracto. Va hacia la abstracción y no admite la incursión de elementos concretos o del llamado hacia evocaciones de algo como la estructuración simple del sonido.

Ahora, en la rítmica pues ni modo. Ahí tenemos lo que hace Roque Cordero. Él si trata de plantear sustratos rítmicos panameños con un lenguaje dodecafónico. Es una cosa híbrida totalmente, pero los elementos melódicos continúan siendo abstractos. Es una camisa de fuerza bastante grande la que da el sistema porque regulariza el sentimiento al enmarcar ciertos…

Por eso yo siento que el valor del dodecafonismo más bien viene en cómo los compositores se liberan de ese sistema. No como se atan a ese sistema sino como lo rompen porque es tan férreo que uno no halla de qué manera poder romperlo.

Hay algunas obras que tienen melodías eminentemente tonales pero con un sustrato dodecafónico. Es eso de, ya sea con sétimas, el utilizar la interválica que es normalmente el rompimiento de los esquemas tonales: el no uso de terceras o sextas como la máxima regularidad del sistema tonal; sino sétimas y segundas. Y eso se recalca para no dar la impresión del sistema tonal, para tratar de romper. Pero termina convirtiéndose en otra cosa igual que el sistema tonal o peor. Una cosa bastante férrea, rígida…

Es una cosa bastante pura, libre de asociaciones. Tiene que ser abstracto. Por eso la palabra *abstracción*.

1:10:40

J. C. Yo no quiero abusar de su tiempo.

I. G. tranquilo, ya yo me había destinado a esto. Es importante para mí.

1:11

J. C. Bueno, ¿qué elementos caracterizan su música?

I. G. Depende de qué obras porque ha habido una serie de momentos. Depende del tiempo en que se hicieron. En un momento serían unos elementos, después otros. Yo creo que ha sido bastante variado. En los primeros trabajos que hice iba más que todo en este campo electroacústico y experimental. Tal vez si podría decir que ha habido una tendencia mas acusada a utilizar los recursos de la música electroacústica y de la utilización más que todo, no de instrumentos tradicionales si no instrumentos de tradición popular o sonoridades de tradición popular. Siempre en búsqueda de que esos elementos nos puedan proporcionar una identidad que estamos buscando. Tratar de plantear mensajes que estuvieran más acordes con lo que uno es, a nuestras propias circunstancias.

Entonces, dese cuenta que yo tengo muy poca música para instrumento tradicional y que vino todo desde ese momento y mi hermano también creo está en esa misma situación. Pudo que se convirtiera en un tabú. Tanto, que yo siempre recuerdo esa anécdota de Closier. En ese entonces y que tuvo una influencia así fuerte. Yo me compaginaba mucho con esa idea y le afecta a uno. Prácticamente cerramos nuestra mente a la sensibilidad a la posibilidad de escribir música con instrumentos

tradicionales europeos. O sea, que ha estado más encaminado hacia eso.

1:13:38

J. C. La que sigue ya un poco me la ha adelantado. ¿Qué o quiénes han ejercido influencia en usted?

I. G. Yo siento que la música de tradición popular, como música misma y la cultura popular tradicional en la que vivimos, desde la niñez. No eran personas particulares si no que las vivencias que tenemos continuamente siempre han sido una fuerza muy grande. Los estudios de la universidad, particularmente en un curso de folclor. En un curso de folclor yo leí un libro, me contacté con el que se llama, de Samuel Martí: *Instrumentos musicales precortesianos*. (No sé si lo conoce usted). Él empieza a describir los instrumentos toltecas, aztecas, y mayas y los que existían en la actualidad todavía.

Ahí fue que yo empecé a reconstruir esos instrumentos, yo solo en mi casa. Así como yo habían muchos otros compositores, me di cuenta después, sobre todo mexicanos, que tuvieron esa misma intención y empezaron a reconstruir instrumentos precolombinos y a partir de la utilización de esos instrumentos precolombinos tratar de encontrar unos rasgos de inmensidad en esa música arqueológica local. Lo que era toda la historia anterior que había habido en esas culturas.

Entonces me puse a hacer los tambores de agua que eran tecomotiloas, cortan unas calabazas y entonces tienen unos guacales que usan también para llevar agua, para guardar tortillas y para lo que sea pero también como instrumentos. Encima, descubrieron que al ponerlos encima del agua resuena. Tiene una sonoridad profundísima. Los utilizaban como instrumento de comunicación a distancia porque tienen una profundidad esos tambores que es algo... Se tocan con unas baquetas de hule. Ellos utilizan solo uno, todavía los utilizan en la región de Sonora.

Entonces yo empecé a conseguir toles. Y empecé con toles que son esas grandes calabazas que se le saca todo (hasta eso se come) y después lo utilizan como recipiente. Algunos lo utilizan como caja de resonancia para hacer instrumentos porque son eminentemente acústicos. La guitarrilla y todo tradicional los hacen de cajas de resonancia de toles. Y los tambores esos que son en la región de Sonora, ahí mismo los utilizan. Entonces, he oído algunas grabaciones y empezamos a sacar esos instrumentos. Entonces hice los raspadores pero grandes. Series de raspadores grandes, pequeños, tambores de agua, las tortugas también. Y entonces empecé yo a experimentar con esos instrumentos a partir de un curso de folclor, de la lectura de un libro. Que era la lectura de ese libro de Samuel Martí con instrumentos musicales precortesianos. Hay vienen los dibujos y todo. De ahí hice yo mi obra *Mayastral*, de los mayas. Mezclaba yo la marimba con los tambores de agua y los raspadores y demás y el piano.

Al principio empecé con el piano incorporándolo con todo esto. El piano dentro de esta música experimental, pero ya solo el piano sobre las cuerdas la sonoridad de las cuerdas era lo que interesaba. Pero también, el piano en esta obra *Mayastral* el piano juega un papel fundamental. En el teclado, pero también como raspando las cuerdas con púas de plástico para hiciera lo mismo que hacían los raspadores, para que se proyectara el raspado de las cuerdas.

Posteriormente lo hice ya en una forma más académica, porque en ese entonces era todo muy intuitivo, en una forma más académica y organizada en esa obra que se llama *Dialogante* que es para piano y órgano. Los armónicos del órgano, del órgano electrónico, el órgano Hammond. Se basa en que no tiene tubos, sino que están sustituidos por barras armónicas. Tienen la fundamental, la octava baja, la octava alta y la más alta, la tercera y la quinta en dos octavas. Esos son los armónicos que

tiene. Con la combinación de esos armónicos se hacen dos timbres del instrumento, eso es lo bonito del Hammnod. Y también el órgano tubular así es su formación timbrica. Por eso es que tiene una gama timbrica enorme, porque se pueden manipular los armónicos que conforman cada sonido y ahí van saliendo los diferentes timbres. Es casi como un antecesor de la síntesis aditiva o sustractiva. A un complejo sonoro de una cierta banda se le van quitando frecuencias, ya quedan unas. O de unas se le van sumando otras y ya sale otra. Así es como son los sintetizadores, igual es el órgano. Antiquísima es la técnica de la formación de timbres con la manipulación armónica, del espectro armónico. Y eso hice yo en la obra "Dialogante". Este es el disco que logré rescatar, no tenía ninguno y un amigo no sé por qué tenía dos... y volví a rescatar el disco donde están esas obras. No sé si ya se lo había enseñado.

1:21:20

J. C. Este disco lo vi. yo en Costa Rica.

I. G. Y ahí está esa obra para piano y órgano, en la cual el piano no toca el teclado. Sólo al final sale él tocando, pero el grueso de la composición es en las cuerdas.

J. C. Me gustaría tener para después de la tesis, mandar a hacer una copia de esta obra.

I. G. Sí, te voy a dar copia de esta obra "Dialogante" para piano y...

1:22:02

J. C. Sí porque, después de la tesis yo pienso seguir tocando piano más y trabajar en estas obras.

I. G. De repente que se puede hacer esta del órgano... Son obras difíciles de recrear.

J. C. Pero no es imposible.

I. G. No, de repente en algún momento se puede, sí.

1:22:26

J. C. ¿Dónde aprendió la técnica de composición? Ah, bueno ya me contó que fue usted mismo.

I. G. Sí.

J. C. Bueno, es que ya se me adelantó en varias, porque la otra era ¿qué posibilidades de expresión musical, de construcción...

I. G. sí y también ya hablamos de eso. Mejor así, que se va dando más espontáneo.

1:22:50

J. C. Sí, claro. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales en la región?

I. G. No, eso sí que definitivamente que no. No creo que eso vaya a renovar. Porque es que lo que pasa es que el sistema mismo ya es un sistema que es histórico. Lo que pasa es que es fuerte y tiene todavía supervivencia. Porque hay compositores jóvenes experimentando con el sistema dodecafónico. Yo lo siento como parte de su formación estudiantil. Yo lo miro en ellos, así como pasó lo que pasó con nosotros. Tal vez en una forma más, no sé, diferente situación.

No lo veo como que eso daría la pauta como para que de ello surgiera un lenguaje latinoamericano. Al contrario, yo pienso que ese sistema dodecafónico es el que menos tiene posibilidades de plantear una esencia latinoamericana o de innovación de algo.

Si hubiera innovación en el sentido de la música, tendría que ser a partir de los elementos propios. De lo que ya está conocido, sería la explotación de lo mismo. Claro que pueda ser que yo no lo logre visualizar. Recuérdese que Brahms decía que ya no se podía más que Beethoven, que ya lo había explorado todo en el sistema tonal. Sin embargo él mismo en la búsqueda de ver como se podía superar eso, que es una tarea titánica en ese momento, poder hacer con el sistema tonal, más de lo que había hecho Beethoven dentro de la tradición románica. Era un gran conflicto

para Brahms. Sin embargo, se fueron encontrando caminos, pero para él, ya se había topado. No el encuentro yo camino como para que el sistema dodecafónico pueda ser camino para la renovación de un lenguaje.

1:25:10

J. C. En realidad, mi tesis no es sobre sonatas dodecafónicas. Yo estoy tomando el concepto de serialismo pero ni siquiera como la tradición serialista que le da un tratamiento contrapuntístico a las series y hace series de, incluso el serialismo integral que hace series de ritmos y de todo. Es cualquier sonata que haya sido conjunto. Por ejemplo, Alejandro Cardona le llama "Colecciones"…

I. G. El "Set Theory" le llaman. ¿Ha visto los libros del Set Theory? Es increíble. Ha dado muchas luces para poder, que no se como se llamarían en español ¿Teoría de conjuntos? Para poder entender la música ya desde un punto impresionista. ¿Cómo entender esa música? Tenía que existir otro sistema. El Set Theory da para eso.

1:26:25

J. C. Sí. Entonces, esas sonatas no son dodecafónicas. Son dodecafónicas la suya que es dodecafónica pero es de un dodecafonismo libre y la de Roque Cordero que también es un dodecafonismo libre.

I. G. ¿Hay una de don Roque?

J. C. Sí, del '85.

I. G. Una vez cuando yo oí un trabajo de Cordero, allá en Costa Rica precisamente, yo decía: "pero esto es igual a lo que yo hago, a esta que hice yo"… ¿cómo es posible? Uno como compositor tiene sus ideas y yo las sentía muy paralelas con las de Cordero en el aspecto propiamente expresivo, que le trata de imprimir él a las cosas. Yo hice algunas cosas que yo quería que tuviera algún sentido de expresividad pero también ligado a una tradición romántica también. Estaba planteando llegar a un clímax, aquel pianismo (canta y gestualiza como pianista) así como llegar a esos… muy tradicional. Como usted bien lo notó ahí.

En cuanto a la grafía, yo había leído una obra de Asturias (creo que era la Sonata No. 1) en la cual él sólo con la mano derecha tenía un tresillo con este dedo, aquí tenía negras y aquí tenía de dos con una misma mano. ¡es que esto no puede ser! ¡qué complicación más horrorosa para un pianista hacer eso! Aparte, estar llevando con eso… ¡no puede ser! Buscarle una complicación grandísima de escritura cuando yo decía: "eso que sin saber qué se oye". Lo que se oía era una cosa rítmicamente aleatoria de sonoridad. Es un rompimiento completo con el… aún escrito ortocrónicamente. Pero, en efecto era aleatorio. Y ¿para qué va a estar un pianista, pensaba yo, deshaciéndose, haciéndose un montón de… cuando digamos, eso simplemente con una textura aleatoria que se marque se puede realizar. Sin necesidad de esta complicación de que tiene que hacer: el tresillo aquí, más el doble aquí, aquí va marcar a cuatro… Notaba yo qué complicación. Lo que vi del trabajo de Asturias, no me parecía.

Yo siempre estaba con la idea que la escritura debería, sólo en lo más necesario, salirse de la notación tradicional. La notación tradicional cualquier pianista la entiende. En ese momento, vi también una explosión de grafías que ponían a los intérpretes en una situación bastante… Bueno, hay que meterse en eso: estudiarlas, y cada obra diferente con sus gráficas cada una diferente, cada uno entiende de manera diferente la cosa. Rompió totalmente con el esquematismo. Por eso es que la obra tiene el por qué tiene la notación tan tradicional. Para mí que debió haber estado, y sigo pensándolo: mientras más fácil y más clara y todos los intérpretes puedan llegar a ella, mejor. Sin ponerle tantas dificultades.

J. C. Bueno, ahí se me adelantó en otra pregunta. ¿Cuando compone para el piano toma en cuenta las posibilidades técnicas de los ejecutantes y del instrumento o solo

piensa en las exigencias de la obra misma?

I. G. Definitivamente, tienen que ver las particularidades del instrumento. Eso es de lo primordial. Tiene que ver cuáles son las posibilidades que puede tener y, definitivamente, yo creo que hay que tratar de buscar lo más simple para el intérprete. O sea, si hay cosas difíciles, tratar de escribirlas de manera que sea lo más accesible para el intérprete. Para que haya... no es solamente una elucubración mental. Para decir que es que: "Ah sí lo vamos a poner a... y ahí que lo toque como puedan porque es que a mí así me gusta." Yo siempre en los cursos de orquestación que di, porque esa es una parte del trabajo de orquestación, y esto tiene que ver con la orquestación, es tratar de ser lo más claro, no salirse de los límites del instrumento, cosas que no se pueden hacer. Empezando por la tesitura, después las inflexiones que se pueden hacer. No se pueden dar más notas de las que puede dar el instrumento. Todo eso, cuando uno está de jurado de composición, y lo primero que se ve, digamos en una obra, puede tener unas ideas lindas, pero si empieza con que se salió de la tesitura, se descarta. Inmediatamente, en ese momento: "no, eso no."
Yo creo que en la composición, el compositor tiene que tener muy presentes las limitaciones del instrumento y la manera de cómo hacer que las cosas sean más fáciles para el instrumentista sin perder la idea que él tiene. Tratar de que la idea sea. Pero si se hace sólo a nivel de elucubración mental, se puede llegar a esos contrasentidos en los cuales algo, que puede ser mucho más fácilmente escrito, sólo por decir que "esto tiene esta explicación o que esto tiene que ver con la relación de esto y esto", va a crear una complicación en la interpretación y en el intérprete que era innecesaria para el efecto que tiene eso. Porque, fundamentalmente, el arte y la música debe de reclamar una emoción auditiva más que una elucubración mental. Debe reclamar una compaginación sensual.

1:33:55

J. C. Ahí va para la siguiente pregunta. ¿Cuando piensa en componer una obra piensa en las expectativas del público o solamente sigue las exigencias de la obra?

I. G. Yo, en la actualidad, pienso en que lo que voy a hacer no sea desagradable a las personas. Antes sí, tal vez no lo pensaba. Antes como estaba en el momento de rebeldía: "¡qué me importa!"
Ahorita no creo que sea una buena posición porque lo que pasa es que uno está encaminado a comunicarse con la gente. El arte para eso está: para comunicarse con las personas. Y mejor si más personas pueden tener la posibilidad de tener acceso a esas cosas. Y, al contrario, buscar la manera en la cual las personas se van a sentir cómodas dentro de lo hostil que pueda parecer una expresión contemporánea a la cual las personas no están acostumbradas. Sabiendo de antemano, que las personas no están acostumbradas. Sin embargo, se puede lograr.
Por ejemplo, yo, en la obra que he tenido más... y eso es algo posterior, ahora en la actualidad. Yo no puedo dejar de lado al público sólo porque a mí me va a gustar. Ya no. Antes si estaba en eso.
Eso no quiere decir que yo tenga que hacer una tonada tradicional para decir que eso sí le gusta a la gente. O voy a hacer un asunto comercial para decir: "ahí sí le voy a llegar al público". Porque es lo que le gusta. Es que la idea de uno no sea divorciada con el sentido de la sensualidad que tiene cualquier oído. No me interesa el aspecto intelectual en la actualidad. Ni me interesa el aspecto de "ser moderno". O quedar bien dentro de una elite intelectual de música y decir: "miren lo que está haciendo..." también por la época. Ya cambió la época. En aquéllos tiempos tal vez sí existía eso de que: "yo soy moderno" y todo eso. Pero, definitivamente, para mí la música que he estado haciendo últimamente ha sido en base a la sensualidad. Que la gente se pueda acercar de la manera más liviana, cualquier persona que no sepa

nada. Mejor.

J. C. Los últimos trabajos que he visto suyos últimamente son con video

I. G. Si, es algo que ya los últimos años me encaminé, siempre me ha gustado el trabajo de lo visual. Tuve la suerte de compaginar mucho con este muchacho salvadoreño, cineasta, Guillermo Escalón, tanto en ideales como en la forma de plantear las cosas, hemos ido trabajando en eso.

J. C. Me decía que el compositor…

I. G. Uno a veces menosprecia la percepción del oyente. El oyente como receptor tiene sus propias reacciones y desde el momento en que uno se va prestar a oír una obra, es porque algo tiene su sensibilidad.

El oyente tiene que tener una sensibilidad determinada y uno no puede determinar cuál va a ser la respuesta oyente. Uno quisiera que todas las respuestas siempre fuera tan emotiva y que uno… y tal vez… porque esa es la naturaleza del arte: despierta una imaginación en el oyente. Todos tenemos, potencialmente, la posibilidad de crear mundos divergentes en nuestra mente. Es que eso es lo bonito.

Esa es la esencia del arte. Por eso es que porque está el emisor y el oyente tiene que recrear una atmósfera ahí que incluso puede ser fantástica, puede ir en otras dimensiones.

Ahora precisamente estamos haciendo un trabajo sobre un pintor de la época de la Revolución pero que tuvo que salir huyendo. Se está haciendo el rescate sobre él. Él precisamente contaba esa idea que resultado siempre de un creador. Efectivamente hay que tener respeto y no menospreciar al receptor. De ahí salen cosas que uno no sabe. Entonces sin mencionar la obra de lugares y de cosas que uno ni siquiera ha visto.

2:42

J. C. Es de las maravillas del arte.

I. G. Sí. Uno ni se imagina que eso pueda ser así. Es bonito.

2:52

J. C. Claro.

I. G. Ahora, he tenido unas obras que sí han tenido una recepción pero de una vez inmediata, desde los niños más chiquitos hasta los ancianos. ¡Tremendo!

Preguntas que faltaron en la entrevista a Igor de Gandarias[5].

Comunicadas el 30 de julio de 2008

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

I. G. Realizar propuestas creativas nuevas a partir de elementos conocidos. Estos elementos podrían corresponder tanto a los patrones de comportamiento heredados de la cultura occidental o a las fuentes de la cultura popular tradicional.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que siguen componiendo música tonal aun en el siglo XXI?

I. G. Hace ya algún tiempo que los ideales exclusivistas de los diferentes "ismos" modernistas fueron rotos y la escogencia de los materiales con que el artista trabaja solo dependen de su albedrío sin ocasionar ningún escozor ni a críticos ni oyentes. Creo que lo principal es que el producto pueda despertar emoción sonora y esté técnicamente bien realizado.

J. C. ¿Cómo reacciona el público ante su obra?

I. G. De diversas maneras dependiendo de la obra y la persona. Dos ejemplos de música electroacústica:

La obra ***Cadenas Cromáticas*** (le adjunto información sobre la misma) por su

[5] Respondidas vía correo electrónico

contenido que incluye entre otros, el planteamiento de los resultados de la violencia propia de la década de los 80 en Guatemala, la desigualdad social, la pobreza y la sublimación del dolor indígena en la religión, ha despertado en general un sentimiento asociado a la seriedad y el pesar. Un artista de teatro de mi misma generación me ha comentado que la ha escuchado repetidas veces y que no se cansa de escucharla ya que le evoca momentos de juventud de gran emoción. En contraste, una profesora de nivel medio que escuchó la obra dentro de una de las temporadas Escolares de Música Guatemalteca que he realizado, se alarmó porque dentro de la obra aparece la grabación de las noticias de una radio de la época que menciona acciones del Frente Farabundo Marti y atentados de ETA en España, por lo cual la profesora estaba indignada de que sus estudiantes hubieran escuchado esta obra.

J. C. ¿Cómo reaccionan la crítica y los colegas instrumentistas y compositores cuando se ha interpretado la sonata?

En cuanto a los músicos he observado desde la abstención de comentarios de personas a las cuales la pieza no ha agradado, hasta expresiones efusivas de otros músicos, como las del pianista y productor musical Luis Fernando Quiquivix, luego de haber terminado grabación y masterización y del disco de Alma Rosa Gaytán donde incluye la Sonata. Respecto a la crítica musical no conozco alguna al respecto. La crítica es escasa en Guatemala, a lo sumo hay información sobre un recital que se aproxima. La mayor parte de actividades pasan sin ningún comentario, entre ellas los recitales de piano con obras de compositores latinoamericanos o guatemaltecos.

J. C. ¿Qué se ha escrito sobre usted y su obra? ¿por quién?

(Le adjunto una lista de bibliografia que conozco que ha hecho mención de mi nombre u obras, si hay algún título que le interese puedo enviárselo).

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

I. G. Existe un crónico conservadurismo académico que prevalece en nuestros Conservatorios manifiesto en el apego a metodologías encaminadas a interpretar música principalmente del periodo clásico romántico. Este fenómeno ha moldeado efectivamente el gusto estético y la apreciación principalmente en músicos ejecutantes que han tenido poco acceso a la lectura, aun cuando entre las nuevas generaciones hay una mayor apertura a otras formas de expresión no tradicionales. Cursos de música contemporánea son relativamente recientes en Guatemala. Conciertos y recitales de música contemporánea son escasos y son menos las obras dodecafónicas que se escuchan. En la única radio dedicada a música académica muy pocas veces se escucha música dodecafónica. De manera que el público, los estudiantes y lo músicos han escuchado muy poca música de este tipo y les parece extraña, dificil de entender y por lo tanto fea. Se requiere cambiar y actualizar los programas de enseñanza en el conservatorio y preparar a profesores para una apreciación más abierta de las expresiones musicales pasadas y presentes.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical en su país?

I. G. Ya contestada en 6.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

I. G. Es grandísima ya que es a través del intérprete que llegamos a la música acústica. En primer lugar él es el que decide el repertorio a ejecutar (en el caso de los pianistas). Si él mismo no conoce ni está dispuesto a experimentar con música no tradicional el proceso de difusión de la música contemporánea no funciona. En

cuanto a músicos de orquesta se ha observado que algunos llegan a mofarse o a tocar de mala gana alguna obra contemporánea desconocida escogida por el director, sobre todo de compositores locales. Estas actitudes se proyectan negativamente en la presentación.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país?

I. G. Ninguna institución se dedica ni se ha dedicado específicamente a esta tarea en Guatemala.

La Dirección General de Cultura y Bellas Artes instituyó el Certamen Permanente Centroamericano "15 de Septiembre" que ha permanecido irregularmente hasta el momento presente como la única posibilidad de estimulo a la creación en el campo musical y por cuyo impulso se han creado varias obras de compositores contemporáneos guatemaltecos como Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Felipe de Jesús Ortega, Enrique Anleu, David de Gandarias y Paulo Alvarado.

Durante los años comprendidos entre 1977 y 1982 integramos junto al maestro Joaquín Orellana y mi hermano David, un grupo para fomentar el conocimiento y práctica de la música contemporánea. Con precarias ayudas de instituciones particulares como La Alianza Francesa y el Instituto Guatemalteco Americano y apoyo espiritual de la Universidad de San Carlos por parte de la Licenciada Edna Nuñez de Rodas, se impartieron talleres de "Sensibilización al fenómeno Acústico" y un cursillo de introducción a la música contemporánea. Bajo dirección del maestro Orellana propusimos a diferentes instancias ministeriales la creación del CEGUMC (Centro Guatemalteco de Música Contemporánea), luego de años de solicitud y lucha sin respuesta, el proyecto quedó olvidado.

J. C. ¿Lo tiene usted de alguna institución en especial? Si lo tiene ¿qué tipo de apoyo es?

I. G. A partir de 1989 me incorporé a trabajar con el Ministerio de Cultura y Deportes como Jefe del Departamento de Música, cuya función primordial residía en ese momento en coordinar las actividades de los grupos de música oficiales (Orquesta Sinfónica Nacional y Coro Nacional) sin llegar nunca a lograrlo. Fuera de esas funciones preparé un proyecto para implementar el Departamento de Apoyo a la Creación y la Sección de Culturas Populares. Estas unidades iniciaron su funcionamiento de manera precaria. No obstante logramos la publicación de composiciones de cámara (para piano, violín, violonchelo y voz) de compositores vivos. Realicé la producción de un disco de acetato de larga duración en 1991 titulado "Antología de Música Guatemalteca para piano" que incluía obras de varios compositores vivos y finalmente y se dio seguimiento a la organización del Certamen Permanente Centroamericano 15 de Septiembre donde se premiaron varias obras de cámara y sinfónicas de jóvenes compositores. En el campo de la cultura popular tradicional organicé un encuentro nacional de investigadores y se publicaron varios libros sobre artesanías y danza tradicional.

A mi regreso de estudios de post grado en Estados Unidos, en 1995 me reincorporé al trabajo administrativo en el Ministerio de Cultura y Deportes, publicando el disco La Feria Fantástica de mi autoría que contiene la Sonata Abstracción interpretada por Danilo Sandoval. Además participé en la investigación y producción de otros dos discos conteniendo música de tradición popular indígena, mestiza y garífuna, con el etnomusicólogo sueco Sten Sandal y que fueron publicados bajo el sello CAPRICE con el título Music of Guatemala. Se impulsó la reimpresión de la Historia de la Música de José Sáenz Poggio y el libro Ideas Estéticas de la Música de Rafael Vázquez Álvarez así como dar continuidad al Certamen Centroamericano en la rama de música.

Así mismo en 1996 dentro de la reorganización del pensum del área de música del

Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos y a mi propuesta, se logró la inclusión de un curso de música contemporánea y otro de música latinoamericana dentro de la carrera de Licenciatura.
Durante los últimos ocho años he tenido la posibilidad de trabajar como investigador musical de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, donde he logrado publicar dos trabajos electroacústicos con multimedios (Sinfonías del Trópico y Suite Asturias) así como cuatro libros sobre diferentes aspectos de la música académica de Guatemala.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país su música y su biografía?

I. G. No. He observado sin embargo que un creciente número de profesores por iniciativa propia me requieren grabaciones para hacerlas escuchar a los estudiantes, algunas veces he asistido a colegios o institutos invitado por los propios profesores.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

I. G. No me encuentro al tanto del desarrollo de la educación musical en el sistema educativo, de manera que solo puedo hacer alguna aproximación basada en lo que realizamos en la carrera de profesorado de Enseñanza Media en Educación Musical en la USAC. Aquí se imparten los cursos de historia de la música Guatemalteca y Folklore donde los estudiantes tienen contacto con las grabaciones disponibles de música nacional de diferentes períodos desde la época colonial hasta nuestros días, se escuchan grabaciones realizadas por La Capilla de la Asunción, el Cuarteto Contemporáneo, Milenium, La Camerata Nacional, Alma Rosa Gaytán y otros. No falta la referencia a grabaciones de música de tradición popular realizadas por el Centro de Estudios Folklóricos y otros. Los textos principales son los de Enrique Anleu, Dieter Lehnhoff y los míos.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

I. G. La música oficial está representada en los grupos subvencionados por el estado: La Orquesta Sinfónica Nacional, El Coro Nacional y un número considerable de conjuntos marimbísticos y bandas militares en todo el país. Las instituciones rectoras son principalmente el Ministerio de Cultura y el Ministerio de la Defensa. La Orquesta Sinfónica de corte conservador toca el repertorio internacional 123tandard con algunas inclusiones de composiciones nacionales de corte popular y muy esporádicas participaciones de composiciones nacionales actuales. El Coro Nacional varía su repertorio de acuerdo al Director de turno el cual no es fijo desde hace diez años atrás. Las marimbas tocan primordialmente un repertorio de música de salón y piezas bailables de mediados del siglo XX y anteriores, no obstante algunos grupos selectos como la Marimba de Conciertos de Bellas Artes realizan conciertos con nuevos repertorios y música académica.
No existe política oficial para favorecer a ciertos compositores o músicos ni difundir su trabajo en programas específicos. Algunos compositores por su carácter o capacidad de gestión han logrado ocupar posiciones oficiales privilegiadas eventuales (forzadas por los propios artistas) como el caso de Jorge Sarmientos durante su permanencia como Director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Otro compositor que ha obtenido el mayor reconocimiento y apoyo del sector oficial en diferentes administraciones es Joaquín Orellana tanto en patrocinios para viajes, grabaciones y conciertos, aún cuando ambos se han quejado de falta de apoyo. Estas circunstancias sugieren la insuficiencia del estado para apoyar bajo una política institucional a los artistas nacionales (inexistente), ya que los que más han recibido están insatisfechos. La mayor parte de compositores académicos no han recibido ni reciben alguna ayuda o apoyo alguno por parte del sector oficial.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los otros actores del campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus dirigentes, la crítica, el público y los intérpretes?

I. G. Diversa dependiendo de las personas. En general se trabaja de forma aislada en proyectos personales. Dependiendo de las personas que ocupen puestos en la administración hay acercamientos o alejamientos. Mantengo una relación cordial con la mayor parte de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, y con las únicas dos personas que hacen crítica musical.

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

I. G. Inexistente, salvo escasas excepciones. Esto es debido por una parte a la poca promoción e investigación que se ha realizado en el área lo que no permite aún tener una imagen clara de su desarrollo musical, sus principales vertientes estéticas, sus intérpretes y compositores. Esta invisibilidad no podrá ser superada sin un programa agresivo de investigación, publicación de resultados y la realización de grabaciones y difusión internacional.

Le transcribo a continuación la introducción al proyecto de investigación sobre Tendencias actuales de la composición musical en Centroamérica que inicié hace cinco años en Indiana (ha quedado pendiente e inconcluso) con una beca Fulbrigth, que describe la necesidad de investigación de la música centroamericana y que pudiera ser de utilidad.

En las últimas dos décadas se ha generado y fortalecido un proceso de atención mundial hacia la explicación de los problemas sociales y económicos de Centroamérica y el Caribe, repercutiendo en el campo académico humanístico. Este proceso, motivado por razones sociales y geopolíticas, ha producido reflexiones acerca de los rasgos que definen la cultura de la región entendida como un conjunto heterogéneo, multilingüe y pluricultural. Los aportes locales han dado como resultado iniciativas de reconocimiento mutuo y unificación en los campos de la literatura[6], las artes y en particular en la música donde destaca el *Foro de Compositores del Caribe*[7] que ha venido realizándose desde 1988 en distintos países del área y, el reciente nacimiento de la colección discográfica Música Centroamericana, como parte del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central inaugurado en el año 2001 en Costa Rica y que cuenta con participación de distintas universidades estatales y privadas de la región.

Sin embargo, en el campo bibliográfico estos esfuerzos no han llegado a producir aún un estudio de la creación musical contemporánea en América Central que, bajo un enfoque integrador y con ejemplos concretos de partituras, permita apreciar los nexos estéticos y las constantes de comportamiento musical de la región en la actualidad, así como determinar los factores externos y locales que intervienen y definen particulares direcciones creativas de sus compositores.

Un antecedente importante para esta investigación lo constituye el capítulo dedicado a la música del siglo XX en México y el Caribe en el libro La Música en América Latina (Una Introducción) de Gerard Behague publicado en 1979, en el cual se esbozan líneas generales de la estética post nacionalista mencionando el trabajo de pocos compositores representativos de algunos países. Por la naturaleza compendiosa del trabajo y la fecha de su realización no se contemplan importantes aportes que aparecen en los últimos veintidós años de historia musical. Un segundo intento más cercano es el artículo de Dieter Lehnhoff titulado Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX. publicado en 1994. Aquí se ofrece una síntesis introductoria a algunas de las tendencias actuales de la composición musical principalmente en Guatemala, citando brevemente el trabajo de unos pocos compositores de otros países de Centro América. Presenta además una lista de obras seleccionadas de algunos compositores de la región. Fuera de estos dos trabajos, se cuenta solamente con historias musicales atomizadas por país. La necesidad de cotejar y comparar las producciones musicológicas y de partituras, dispersas en los países centroamericanos se acrecienta al constatar el reciente impulso de la producción editorial de música contemporánea impresa y grabaciones digitales que se observa en los diversos países centroamericanos, principalmente en El Salvador, Guatemala y Costa Rica.

J. C. ¿qué opinión le merece de las palabras de Bourdieu quien dice que "la relación que

---

[6] Son ejemplos La Historiografía Literaria en América Central (1957-1987), Costa Rica: Fundación UNA, 1995 de Magda Zavala y la revista Istmica, editada por la misma autora desde 1994.

[7] Además de la oportunidad de reconocimiento, actualización e intercambio musical para compositores, intérpretes y musicólogos, el Foro ha publicado el disco compacto La Música del Caribe, Puerto Rico: Instituto de Estudios del Caribe, 1997. El disco contiene trabajos de trece compositores de la región.

un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicarla o a disimularla con vergüenza".

I. G. No creo que se pueda generalizar este concepto ya que deja de lado el carácter y la formación y los sentimientos propios del intelectual, que difieren de uno a otro.

Entrevista a Eythán Familier

J. C. ¿Cuál ha sido su proceso de formación?

E. F. Empecé mis estudios de piano a los 5 años con el programa infantil Estrellita. A los 11 años me incorporé al programa de Etapa Básica de Música de la Universidad de Costa Rica, recibiendo clases de piano con el profesor Edwin Marín. En 2005 termine el programa de Etapa Básica y en 2006 recibí un semestre de piano en el Instituto de Música de la Universidad Hebrea de Jerusalén, en Israel.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

E. F. He tocado algo de música contemporánea, pero más que todo me dedico a la música clásica.

J. C. ¿Ha recibido algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

E. F. Mi profesor me ha impulsado para tocar piezas nacionales o centroamericanas contemporáneas. He interpretado obras costarricenses, una obra panameña y una obra guatemalteca.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, cree usted que puede ofrecer al compositor la técnica utilizada por Cardona en su sonata para piano?

E. F. La técnica usada por Cordero es ideal para la experimentación de diferentes sonoridades y expresiones musicales. Esta experimentación es evidente en la sonata de Cordero.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

E. F. Sí, la sonata es una pieza que se destaca en la región por tener un estilo innovador.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

E. F. Componer con estilos propios centroamericanos, sin apegarse a las reglas europeas.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

E. F. Es completamente aceptable. El artista debe componer de acuerdo a sus preferencias, sin que nadie le imponga un estilo.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

E. F. En muchos casos los estilos son muy similares a los europeos; en otros no. Pienso que la sonata de Roque Cordero, en particular, ofrece innovación.

J. C. ¿Por qué interpretó esa sonata?

E. F. Originalmente aprendí esta sonata para interpretarla en Europa y poder enseñar algo del trabajo que se hace en Centroamérica.

J. C. ¿Cuántas veces la ha tocado?

E. F. He interpretado la sonata públicamente alrededor de 10 veces.

J. C. ¿Qué dificultades presentó para la ejecución y la interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria…?

E. F. La pieza fue difícil porque tiene una estructura muy diferente a la que estoy acostumbrado. Lograr expresividad en la pieza fue un proceso más largo que en otras piezas por esta misma razón.

J. C. ¿Qué importancia cree usted que tiene para un compositor componer sonatas para piano?

E. F. No siento que un tipo de pieza sea mejor que otro. Una sonata para piano puede ser igual de importante que otro tipo de obra.

J. C. ¿Cuál fue la opinión del compositor acerca de la interpretación?

E. F. El compositor no escuchó mi interpretación.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

E. F. No se enfatiza explícitamente el estudio de música no tonal a nivel institucional (en la Etapa Básica), pero sé que varios profesores estimulan a sus alumnos para que interpreten este tipo de piezas.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

E. F. El intérprete tiene que hacer lo posible por transmitir el mensaje del compositor por medio de la pieza.

J. C. ¿Qué esperaba de la sonata antes de conocerla?

E. F. No esperaba encontrar un estilo tan diferente al que estoy acostumbrado.

J. C. ¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?

E. F. Se cumplieron mis expectativas en el sentido de haber interpretado una obra que se destaca por su innovación.

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que la interpreta?

E. F. Creo que la pieza causó una buena reacción.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

E. F. La música serialista tiene un estilo completamente diferente al que muchas personas están acostumbradas. Es muy difícil apreciar este tipo de piezas sin un buen entendimiento musical de este estilo, por lo que es entendible si la pieza es considerada fea por alguna gente.

Creo que muchos pueden aprender a apreciar este tipo de música si escuchan las piezas con una mente abierta a diferentes estilos musicales.

J. C. ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

E. F. Creo que es difícil categorizar la música centroamericana del siglo XX. Los artistas han estado componiendo música muy variada, no creo que haya habido un estilo predominante.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

E. F. En la Universidad de Costa Rica es requerido interpretar piezas costarricenses.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial[1] en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

E. F. Críticos de música profesionales, profesores de música, personas del Ministerio de Cultura.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

E. F. No estoy seguro.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de Cordero?

E. F. No lo sé. Yo por lo menos nunca he escuchado nada acerca de Cordero por parte del sistema educativo del país.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

E. F. Mis relaciones musicales han sido con músicos de la Universidad de Costa Rica. En general he tenido buenas relaciones con otros músicos y profesores.

J. C. ¿Qué presencia tienen Roque Cordero y su obra en el panorama musical de su país?

E. F. No estoy seguro, pero creo que pocos artistas nacionales han interpretado obras de Roque Cordero en público.

Entrevista a Alma Rosa Gaytán.[8]
27 de mayo 2008

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

A. G. Agradable y apoyada por mi familia, hasta la fecha.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

A. G. Por lo menos 1 en cada programa

J. C. ¿Ha recibido algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

A. G. No.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, cree usted que puede ofrecer al compositor la técnica utilizada por Igor de Gandarias en su Sonata Abstracción?

A. G. Variedad de sonoridades e ideas, buscando para tratar de interpretar.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

A. G. No.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

A. G. Lo que yo sentía es que cada compositor escribe lo que siente. Y muchas veces va a tener alguna influencia. Aunque sea una tonadita, siempre va a haber una cosa impresionista o alguna clásica que puede incidir. Entonces, innovación exactamente, será la forma en que están escribiendo. La técnica nueva (de composición). Pero no están creando algo nuevo. Porque, si es una sonata entonces tendría que ser con su construcción.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

A. G. Cada compositor escribe lo que siente.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

A. G.

J. C. ¿Por qué interpretó esa sonata?

A. G. A solicitud del compositor y para incluirlo en mi primer CD.

J. C. ¿Cuántas veces la ha tocado?

A. G. 5 aprox. Si no más.
Tengo la suerte de que sí doy algún recital o dos al año porque trato de comprometerme. Pero, como también tengo el dúo con mi esposo, de violín y piano, este domingo vamos a tocar en el BID, pues ese es otro repertorio. Cuando trato de incluir sólo piano solo, pongo una pieza

J. C. ¿Qué dificultades presentó para la ejecución y la interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria…?

A. G. La lectura, la escritura, algún ritmo, búsqueda de expresividad, de la profundidad-y memoria: difícil. Afortunadamente me asesoró el compositor quien además es mi amigo.

J. C. ¿Qué importancia cree usted que tiene para un compositor componer sonatas para piano?

A. G. Considero que es la forma más completa en su construcción.

J. C. ¿Cuál fue la opinión del compositor acerca de la interpretación?

A. G. Superó mis expectativas.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las

[8] La primera parte de esta entrevista fue respondida por la señora Gaytán por correo electrónico. La segunda fue realizada en las instalaciones del Conservatorio Nacional de Música de Guatemala

instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

A. G. No.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

A. G. Es personal, aunque se debe procurar de hacer la actividad con responsabilidad, a mí me agradó la forma.

J. C. ¿Qué esperaba de la sonata antes de conocerla?

A. G. Nada.

J. C. ¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?

A. G. Sí.

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que la interpreta?

A. G. Diferente y depende de la naturaleza de los mismos.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

A. G. Es correcto. Para mejorara la apreciación se debería implementar desde los programas en las escuelas y hacer que los niños y jóvenes aprendan a escuchar con atención y si se les lleva a conciertos que incluyen este género, mucho mejor, talvez con alguna información extra.

J. C. ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

A. G. Hay público para todo. Eso es lo que pasa. Los tradicionales, ... y a veces hay melómanos que son los que más les gusta ese tipo de música. No propiamente músicos. Hay de todo para todos los gustos. Si es un programa novedoso de centroamericanos, hay va un público diferente. No siempre va el público que va a oír conciertos de la Sinfónica por decir algo. Entonces hay todo.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

A. G. Escolar y tradicional.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

A. G. Han tenido, tal vez, más apoyo Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Enrique Anleu también ha tenido apoyo. Se podría decir que esa es la música nacional. Sí se difunden... También se trata de incluir en los programas. Y, últimamente, no propiamente los Maestros más conocidos, sino desconocidos del siglo antepasado. Algunos Maestros... Eulalio. Ellos y desconocidos. Como uno apellido Juárez. Hay varios. Pero para eso hay investigadores, para que terminen de encontrar partituras.

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

A. G. No hay críticos de arte. Son comentaristas y no siempre son objetivos.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

A. G. No.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de Igor de Gandarias?

A. G. No.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

A. G. Distante y personal.

J. C. ¿Qué presencia tienen Igor de Gandarias y su obra en el panorama musical de su

país?

A. G. Es muy conocido. Sobre todo, también, por investigador. Aparte de que es una persona tan linda, es muy artista. Entonces él, cuando hace los trabajos, no anda pensando en el ego, sino que hace un trabajo pero como postre. Igor es mi amigo.

J. C. ¿Es reconocido por el público?

A. G. Sí. Él está entre los cinco más importantes que hay en Guatemala que serían Sarmientos, Orellana, Igor... Yo lo pongo en un tercer lugar de los Maestros nacionales.

Entrevista con Alma Rosa Gaytán

27 de mayo de 2008

J. C. Bueno es que aquí ya me ha dado varias respuestas. Hay duda en qué significa innovación en la música centroamericana... Sí, es que viera que cuando le mandé esto ya no me fijé que estaba muy en desorden.... Las preguntas. Están las preguntas pero en desorden.

A. G. Ah, bueno.

J. C. Sí, digamos que primero, la pregunta primera si este tipo de sonatas renueva los lenguajes musicales de la región, entonces, pero no sé.

A. G. Lo que yo entendía era que cada compositor escribe lo que siente... Uno a veces tiene una influencia, aunque sea una tonadita. Siempre va a haber una cosa impresionista o alguna clásica que pueda ser... Entonces, innovación... la forma en la que están escribiendo

J. C. Como la técnica de composición.

A. G. La técnica nueva, pero no están innovando exactamente algo nuevo porque...

J. C. A ver... si, no se preocupe. Como le decía es que están en desorden entonces yo quería venir a hacerla más ordenadamente, bueno es un poco redundar sobre lo mismo. Que son cosas que ya estaban hechas y que simplemente no dan mucho.

J. C. ¿Ha tocado la sonata unas cinco veces dice? Ah, eso es mucho.

A. G. Es bastante. No ve que he tenido la suerte de que si doy algún recital o dos al año porque trato de comprometerme. Pero como también tengo el dúo con mi esposo... en junio vamos a tocar en el... y ese es otro repertorio... depende del público.

J. C. ¿Y usted tiene programas de todos...?

A. C. Sí, tengo. Claro. De todo... El dúo con mi esposo. Hicimos el ciclo de las sonatas de Beethoven, las diez sonatas... nunca se ha hecho en Guatemala. Entonces nosotros lo hicimos, veníamos de México que nosotros... hace mucho tiempo. Era muy novedoso y nos valió un premio que se llama Opus.

J. C. Ah, sí me contaron que existía...

A. G. ah sí era otro... de ataque. Pero el Opus de música no existía y ésa fue la primera vez y nos tocó a nosotros. Lindo, lindo.

J. C. Ah, que bueno.

A. G. Lindo, lindo. Pero sí también difícil...

J. C. Sí. Fue terrible.

A. G. Tremendo.

J. C. Sí, bueno. Con respecto a los programas... Igor va a Costa Rica la semana entrante

A. G. Me contaron ahorita...

J. C. No, al final de esta semana.

A. G. ... Tengo bastantes programas.

J. C. Si no, yo le digo a Igor que pase por ellos.

A. G. Yo misma.... Que pase al ensayo de la Sinfónica.

J. C. Ah bueno, perfecto.

A. G. ¿No importa que tenga música de cámara también? ¿todo pegado?

J. C. Sí, bueno. Me interesa donde aparecen las sonatas.

A. G. Es que a veces son conciertos privados… entre amigos en un piano… y no tengo programa.

J. C. Bueno pero los que usted tiene alguna información: algún afiche, crítica. ¿Ha salido crítica de las sonatas?

A. G. Poco, poco. No sale de nada menos de las sonatas. Si no, vamos a revisar.

J. C. Pregunta 20 ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial? Eso es, sí es un poco.

A. G. depende de los pianistas que insistan en hacerlas, en hacer conocer una obra.

J. C. Sí, pero digamos las técnicas de composición y la música que utilizan nuestros compositores ¿cómo se podría ubicar con respecto a la música occidental? digamos

A. G. Hay público para todo. Eso es lo que pasa. Los tradicionales… y a veces hay melómanos que son los que más les gusta ese tipo de música. No propiamente músicos, entonces hay de todo para todos los gustos. Entonces si es un programa novedoso de músicos centroamericanos entonces ahí va un público diferente. No va el público que va siempre a ver los conciertos de la Sinfónica, por decir algo. Entonces hay para todos, eso es algo que podría suceder.

J. C. Claro. Pregunta 27… sí, ahí yo he metido la pata y puse Alejandro Cardona y era Igor de Gandarias.

A. G. … Yo decía, no conozco su obra todavía.

J. C. Cardona es otro compositor que yo tengo en mi tesis y metí al pata y puse el nombre de él en lugar de el de Igor de Gandarias.

A. G. Oh.

J. C. Entonces la pregunta es: ¿qué presencia tienen Igor de Gandarias y su obra en el panorama musical del país?

A. G. Ah, él es muy conocido. Sobretodo también por investigador… Aparte de que es una persona muy linda, muy humilde, muy artista. Entonces cuando hace los trabajos no anda pensando en el ego, si no que hace un trabajo y una investigación pero como por. Eso es lo que… y aparte es mi amigo.

J. C. ¿y es cómo conocido dentro del público? ¿el público lo reconoce?

A. G. Sí… más importantes de aquí de Guatemala: Sarmiento, Orellana, Igor.

J. C. esta pregunta sí es muy importante para mí.

A. G. ¿número?

J. C. La 22. ¿Cómo y cuál es la música oficial en su país? ¿cuáles personas o instituciones intervienen en su organización? Eso de la música oficial es la música que promueven las instituciones oficiales: el Ministerio, la Orquesta Sinfónica, el Conservatorio. Entonces cómo ¿Cuál es la música que siempre difunden en éstas instituciones o que promueven éstas instituciones?

A. G. Sí, lo que le decía. Han tenido tal vez más apoyo… Joaquín Orellana, Enrique… también han tenido apoyo. Se podría decir que esa es la música… Pues si se difunde, también se trata de… en los programas… no propiamente los ya conocidos si no algunos desconocidos… Pero para eso… los investigadores para que terminen de encontrar las partituras.

J. C. No y aquí hay tesoros… No… me regaló el libro con el disco, apenas llego lo oigo.

A. G. Está bien.

J. C. Hay tesoros para música para piano ahí. Bueno entonces le agradezco muchísimo. No esperaba que….

A. G. es que yo lo iba a mandar. Pero yo no tengo la práctica de estar revisando el correo … entonces me dijo "tienes una entrevista" y yo que pereza, entonces pasó una semana y nada…. Pero ¿usted es Alejandro Cardona?

J. C. No yo soy Jorge Carmona.
A. C. Y ¿Alejandro Cardona quién es?
J. C. es un compositor.
A. C. ¿costarricense?
J. C. Sí.
A. G. Jorge Carmona. Sigo confundiéndome. ¿y su profesión?
J. C. yo soy pianista.
A. G. ah entonces sí es entendible. ¿Y si toca seguido?
J. C. Bueno sí… voy a cortar aquí.

Entrevista a Gerardo Meza.
Marzo de 2008

J. C. ¿Cuál es su formación?

G. M. Mis inicios musicales fueron con mi papá el maestro Enrique Meza. Posteriormente estudié en el Conservatorio Castella, la Universidad de Costa Rica y finalmente en un doctorado de la UNA que busca propiciar el conocimiento sobre el pensamiento y obra centroamericana. En mi caso esto abrió una panorámica importante.

J. C. ¿Por qué interpretó esa sonata?

G. M. Mi formación musical siempre tuvo de cerca a compositores nacionales algunos reconocidos en las esferas de reconocimiento oficial y otros que están en lo periférico. Aunque no directamente, yo puedo decir que soy hijo de las Bandas Nacionales, en el doble sentido que mi papá me crió con el sueldo que ganó en estas y que parte de mi cultura musical partió de ellas donde se tocaba mucha música de compositores costarricenses. Esto motivó un compromiso que me lleva a tocar música costarricense.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

G. M. Claro, mi paso por el Castella fue una continuación lógica donde pude conocer a compositores jóvenes como Francisco Castillo, Luis Diego Herra, Allen Torres. Pero también a maestros como Benjamín Gutiérrez y Ricardo Ulloa Barrenechea creo que esto tuvo una profunda huella y mi interés por la música nueva. También hay que tener en cuenta que durante esa época había una efervescencia especial en San José y el Castella participaba de esta.
Entonces creo que todo eso hizo que me interesara desde temprano por diferentes materiales,

J. C. ¿Recibió algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

G. M. Siguiendo mi historial debo decir que tuve una profesora, doña María Clara que estimuló el interés por la música nueva, varios de sus estudiantes estábamos tocando en programas que estrenaban obras y con ella estudié por ejemplo cosas de Schöenberg, op 11 y op. 19, Pedro Humberto Allende, Alfonso Letelier, Ginastera, Carlos Chaves.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece al compositor la técnica utilizada por … en su sonata para piano?

G. M. Esto … lo que él logra al ir mezclando toda esta cosa (toca piano) es un efecto lindísimo. Y deja que la sonoridad se vaya…

J. C. Entonces la técnica ayuda a crear sonoridades.

G. M. Claro. Y siempre va jugando con unas sonoridades lindísimas. Esa mezcla de terceras, de segundas menores, es unas sonoridades lindísimas. Y a mí me llama muchísimo la atención ese juego de la escritura de él. Porque en todas las piezas está el juego de los pentagramas, para distribuir las…

J. C. En esta edición lo cambió, pero me gusta más la versión suya.

G. M. Para mejorar la lectura. Y lo mismo hizo con el Xikiyeua in Xochitl, me gustó mucho también como lo escribió. Sí, a mí me gusta. Entre las cosas que más me gustan de la obra de él es, por un lado, las sonoridades que va logrando, y por otro, los juegos de la métrica. Cómo va logrando esos elementos rítmicos del folclor mesoamericano, sobre todo, el mexicano.

J. C. Sí. Pero lo que estaba pensando yo es que, talvez sería una lectura mucho más amigable para el intérprete si le quitara las barras de compás. Si le quitara las métricas. Personalmente, yo le quitaría todas las métricas y jugaría un poco más con una escritura más gráfica. O simplemente jugar con la temporalidad. Porque eso de

estar cambiando de compás pero además, poniendo ritmos atravesados dificulta la lectura.

G. M. Me llama la atención siempre el cómo juega con los ritmos. Cómo mete el asunto este de lo mesoamericano. Esa tendencia medio mexicana. Que a él le encanta.

J. C. Si claro. La número 4 y la número 6 están en ritmo de son.
(indica cómo él tuvo que reescribir un ritmo sobre la partitura para facilitar la lectura)

G. M. A mí me gustaron muchos estas piezas. Son muy expresivas las piezas y realmente uno puede sentir que están conectadas a esa descripción que va haciendo de Luvina y de los pasajes de la obra de Juan Rulfo. Porque la sequedad, esa cosa del silencio marcado en estos dos primeros números es clarísimo. Es rico. Da la sensación esa…
Luego, esta cosa de cómo el viento sopla, en el tercer número, donde dice que el viento sopla y rasca y esa cosa tan terrible que es el viento en esas soledades de ese pueblo; esa cosa del golpe del viento contra las paredes, contra el local donde él está encerrado, en la cantina donde él está ahí esperando que sea más tarde, uno lo podría identificar aquí.

J. C. Usted tiene esos textos.

G. M. No. Lo que yo hice fue que la pedí y la leí de la biblioteca. Tengo que comprarme ese libro porque me encanta.
El cuento de Talpa es la historia de una romería donde la gente va caminando. Los personajes principales son tres: el que va narrando, contando la historia y describiendo toda la cosa, el señor por el que van en la romería, que es una persona que padece de lepra y la esposa de él. Sufren mucho porque van viendo como cada vez se va poniendo mal y en esa aridez del lugar. Además, surge un romance entre el que los acompaña y la esposa del señor de la lepra. La escena es ésta donde está la fiesta donde están llegando, y el hombre se tira a la calle y se pone a bailar y después de eso, el hombre quedó… fue su último… Está toda la danza, la energía, la fuerza de lo que pudo haber sido una danza de desesperación como esa.

J. C. empieza con un son.

G. M. Aunque no es una música descriptiva, sí es una música muy sugestiva con respecto al texto.

J. C. Bueno, esa era una de las preguntas. Como no conozco la obra, quiero preguntarle a Alejandro ¿qué relación tiene con el texto?

G. M. Él es un admirador de Juan Rulfo. Siempre tiene algo que ver con…

J. C. Tanto que en el disco de los cuartetos, la portada es una fotografía de Juan Rulfo.

G. M. Que, por cierto, la colección de fotografías de Juan Rulfo es lindísima. En el Centro Cultural Mexicano, ahí está.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

G. M. Bueno mirá si tenemos en cuenta que en el caso de Costa Rica podemos hablar de un primer grupo de compositores que en la segunda mitad del siglo XX, específicamente desde finales de la década de los años 50 en adelante, se arriesgaron a trabajar técnicas y materiales de las corrientes internacionales de la composición musical que este primer grupo es un grupo de ruptura, respecto de lo que se hacía incluso en la región. También podemos decir que aquellos jóvenes compositores Castillo, Herra, junto con Alfagüell pueden ser un segundo grupo de ruptura ya que utilizan elementos más arriesgados que el grupo de los maestros Bernal Flores, Benjamín Gutiérrez, Ricardo Ulloa Barrenechea y Roció Sanz. En el caso de Alejandro lo considero dentro del segundo grupo.
Es posible pensar que la renovación ya está hecha, sin embargo, en algunas composiciones uno puede pensar que los compositores logran algo nuevo, tienen un

acierto, en el caso de la serie completa de obras para piano, que viene construyendo Alejandro Cardona puedo ver aportes importantes, desde la poética musical, a la técnica escritural para piano, y es un trabajo que en algún momento quiero como sintetizar en un ensayo.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

G. M. En el caso de esta pieza veo cosas curiosas, en primer lugar los textos deben ser dichos durante la ejecución de la obra, lo experimenté y el efecto es muy rico, realmente tiene muy buen efecto en el público porque el pianista le habla. En ese sentido hasta es una especie de anticanción, porque el poema, el texto se dice, no se canta y encima puede ser el pianista. Luego hay cosas en la escritura musical, en la realización pianística. En la reescritura de la tradición mesoamericana que son aportes innovadores.

En este sentido innovar es apropiarse de técnicas de las tradiciones musicales mesoamericanas y occidentales y reelaborarlas.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

G. M. Es otra posibilidad expresiva.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

G. M. La innovación no está en el que, que usa, sino en el cómo lo incorpora en la construcción, en la creación de la obra.

J. C. ¿Cuántas veces ha tocado la sonata?

G. M. Como cuatro veces.

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

G. M. A esta altura ninguna, sin embargo, para algunos compositores decir que hizo una sonata es decir que ennobleció su producción, en el sentido que la sonata es una forma canonizada. En el caso de esta obra de Alejandro que te interesa yo la entendí más como una fantasía y parafrasea, juega con un texto de la tradición pianística en cuanto al subtítulo. Ve que no es una sonata ni de tres ni de cuatro movimientos, es de seis como una suite o como las sonatas de Bach.

Pero si el referente es la op.27 N° 1 Sonata quasi una Fantasía de Beethoven te das cuenta que esta tiene como cinco partes, no encontrás la estructuración de una sonta corriente. En cambio la N° 2 que también se subtitula igual vas a ver que el movimiento lento es el primero y el tercero tiene forma sonata, esta es más sonata y menos fantasía. Ves por donde va el juego según lo interpreto.

Por otro lado, se supone que en el primer número de esta pieza está expuesta una sonoridad matriz de la que surge el resto de la obra.

J. C. ¿Cuál fue la opinión del compositor acerca de la interpretación?

G. M. Me escuchó durante la preparación, no recuerdo si oyó alguna de las últimas versiones.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

G. M. De manera excepcional como en toda Latinoamérica.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

G. M. Que se debe eliminar el mito de que es difícil, de que es extraña y se debe presentar para el disfrute o la concientización.

J. C. ¿Qué esperaba de la sonata antes de conocerla?

G. M. Cada nueva obra es un descubrimiento, una creación y me gusta la complicidad que se genera entre, la obra, el compositor, el público y su intermediario.

J. C. ¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?

G. M. Si

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que la interpreta?

G. M. Me parece que de manera positiva y vos estuviste la primera vez que la hice en los conciertos de la EBM de Occidente.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

G. M. Muchos músicos han dicho de muchas maneras que no hay música fea, la manera de mejorar cualquier apreciación es escuchando y tocando.

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

G. M. Creo que hay varias corrientes de música, como diferentes circuitos de recepción entonces la hay para todos. Pero mucha de la música que se hace no se conoce porque no hay interés por promoverla.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

G. M. La folklórica en el sistema de la escolaridad y en las escuelas de música la música del iluminismo, como dice don Benjamín.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

G. M. Te puedo decir que el campo musical costarricense se viene construyendo en varios niveles. Se nota una construcción de público, existe una escolaridad musical institucionalizada, músicos intérpretes, directores de orquesta, orquestas (bandas, orquesta sinfónica, conjuntos de cámara), coros, directores corales, historiadores de la música, maestros de música (de instrumentistas, de cantantes, de compositores y en la escolaridad integral) se han dado de manera esporádica intentos de crítica musical (en periódicos y en alguna revista), diferentes tipos de mecenas privados y estatales, directores de teatro (salas de concierto), organizadores de festivales, grabaciones de música, compositores conocidos y desconocidos. Sin embargo, falta articulación, continuidad de algunas cosas, por lo que te digo que es incompleto.

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

G. M. Entre esas cosas que adolecen de continuidad, profesionalismo está entre otras precisamente la crítica.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

G. M. Me parece que las universidades públicas están teniendo un papel difusor de diferentes materiales musicales. Por supuesto que este no es suficiente. Por otro lado tiene significación que varios compositores, entre estos Alejandro, han ganado Premios Nacionales. Los grupos de cámara ahora piden obras a los compositores, sin embargo la orquesta sinfónica nacional sigue negándole al país la difusión del acervo sinfónico, que es pequeño, pero que existe.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de Cardona?

G. M. Bueno, existen trabajos interesantes como la tesis de licenciatura de Evelio Medrano (1991) que hace una propuesta didáctica para novenos años con la música contemporánea costarricense, habría que ver la trascendencia que tuvo, luego en revistas de la UNED y la Universidad de Costa Rica y la UNA se han publicado textos de y sobre música contemporánea costarricense, ¿cuanto trascienden estos materiales?

Como no existe un centro musicológico con programas de investigación solo

FACULTAD FILOSOFIA Y LE... UNIVERSIDAD NACIONAL : HEREDIA : C...

esporádicamente se han hecho trabajos biográficos sobre compositores del país.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

G. M. Me parece que Alejandro es uno de los compositores más estimados por las instituciones y sus directores, la crítica, el público y los intérpretes en el país y en otros lugares.

J. C. ¿Qué presencia tienen … y su obra en el panorama musical de su país?

G. M. Tiene una muy buena presencia. Para empezar, ha sido galardonado con los Premios Nacionales. Ese es un reconocimiento que deja ver la importancia que él ha adquirido en la oficialía nacional. Pero, por otro lado, la obra de Alejandro, al contrario de otras obras de compositores costarricenses, es muy apreciada por los músicos de la Orquesta, que tienden a menospreciar mucho repertorio que construyen los compositores de aquí. Por supuesto, la música de cámara, le piden música de cámara.

Él constantemente está cuidando de sacar al aire unas cosas de lo que piensa. Entonces tiene acceso a algunas revistas y algunos periódicos nacionales. Le publican en Áncora, le publican en el Suplemento de la Universidad Nacional.

Es una persona que se le escucha, se le admira y se le tiene en cuenta para mucho. Además, en el Centro de Música Contemporánea es uno de los líderes. Él es de los que se apropiaron de eso. Entonces, tiene una gran acogida y una gran presencia.

Entrevista a Juan de Dios Montenegro:

25 de mayo de 2008

J. C. Bueno, entonces usted me va a dar una copia de eso. (una tesis sobre él)

J. M. Sí. Tiene anécdotas muy bonitas, por ejemplo la anécdota de mi piano, es muy bonita, en fin tiene de todo.

J. C. No sé si quiere agregar algo más, cómo fue su proceso de formación.

J. M. Estudié aquí, primero a los siete años comencé con doña Julia Sanaija de Burgos que era graduada de los Estados Unidos, muy buena maestra.

A los trece años me fui al Conservatorio: fue muy divertido porque yo ya tocaba las *Variaciones de Rigoletto* de Liszt, la *Fantasía Impromtu*, el *Sueño de Amor* y no sé que otra cosa. Total es que yo les toqué, a los 13 años, entonces ellos cuchicheaban. Entonces, dije yo,

- "¿voy a entrar o no voy a entrar?"
- "Sí",

Me dijo el Maestro Ley, que era el director. Entonces dije

- "¿Y a qué grado voy a entrar?"

(yo creí que me iban a dar el grado de pianista), dijo:

- "a mi primer año (se ríe) Porque el profesor Cuellar dice que tiene algunas cosas qué enseñarle y entonces quiere que esté en su grado".

Pero a los dos meses yo no sabía ya tocar piano: me ponía unas fichas aquí quería que yo tocara solo así. A los dos meses llegó el Maestro Ley que era el director (el gran músico. Ahí tengo toda su música) y dijo:

- "A él lo quiero oír". (Ni saludó ni nada). Entonces: "Toque el Preludio de Bach"

No pude. Si así era una cosa horrible.

- "Toque el estudio de Czerny"

Peor. No pude.

- "¿Qué pasa con este muchacho? Él tiene grandes posibilidades ¿qué pasa?"
- "Es que él no estudia. Sólo en el Instituto se pasa metido y después aquí."
- "Cómo no, sí estudio. –le dije- Porque me levanto a las 5 de la mañana y a las 6:30 me voy al Instituto y al regresar del Instituto a las 4, me voy al piano".

Entonces el Maestro Ley:

- "Con usted quiero hablar en la Dirección mañana a las 3 de la tarde"

Y se fue. Entonces (el profesor):

- "Viejo hijo... (ríe a carcajadas) no sabe ni saludar ni entrar ni nada" y se queda bien bravo.

Yo fui con el Maestro Ley al día siguiente y me dijo:

- "Usted tiene terminantemente prohibido volver a esa clase; se va o conmigo o con Georgette" (Doña Georgette era una gran maestra). Entonces le dije:
- Pues con usted Maestro.

Al tercer año ya estaba yo tocando con la Sinfónica el Concierto No.1 de Liszt. En el tercer año de piano. Y los dos años esos me los aumentaron. Todo el mundo asustado, porque a los tres años yo era un ... no quería la orquesta que yo tocara. Ahí comenzó... Ya me fui para arriba. Ya, de ahí, me encaminé.

Después me fui a los Estados Unidos, estudié con Egon Petry. Después me vine aquí y regresé con doña Georgette y estudié hasta la muerte de ella, con ella.

J. C. ¿Era una gran maestra?

J. M. Sí, era una gran maestra. Primer Premio del Conservatorio de París a los 14 años.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

J. M. Sí. Yo escribo sólo contemporáneo. Alguna que otra cosa escribo anticuadamente. Por ejemplo, el profesor de cello me dijo:

- "Haceme una mi pieza para cello, para mi aniversario pero no le vayas a poner esas cosas raras que pones tu. Contemporáneo no quiero yo. Hacémela en el estilo romántico."

Le hice una pieza linda, que todo el mundo la tocó. Él me dijo:

- "Me hiciste llorar".

Escribo las dos cosas: valsecitos para mis alumnos, pero mi concierto es todo contemporáneo. Estoy afligido porque el editor no me da. No me lo devuelve. Le di dos movimientos, les fui a sacar fotocopia grande, pero no me los devuelve.

- "Ya voy a llegar Maestro. Ya voy a llegar".

Y nunca me lo devuelve.

5:55

J. C. Pero se dejó usted el original.

J. M. ¡Ah sí! Todo el original lo tengo yo allí.

J. C. ¿Usted tocó la Sonata del Oscuro de Éfeso de David de Gandarias?

J. M. Sí. Yo fui el que la estrené. Muy bonito porque hay un pedazo en el que el pianista no toca. Sólo hace las plantas que va a tocar, se concentra, y se... y no toca. Y no toca por un largo periodo hasta que la gente rechina en sus bancas de rabia o de no sé que, entonces ya terminás, te levantás y saludás. Era divertido porque la gente empezó a reírse, porque yo soy mero payaso. Entonces comenzó a reírse y todo estuvo muy bien. La obra es muy bonita. Preciosa. Fácil.

J. C. ¿Y por qué la interpretó?

J. M. Bueno, David vivía aquí conmigo.

David y Rodríguez estudiaban en el Conservatorio y yo lo tenía aquí becados en mi casa. Entonces David hizo esa su obra.

David es muy prolífico: él ya ves que ha hecho pinturas, esculturas y es muy músico, Lástima que comenzó con la música tan tarde.

Hubo un profesor, el Maestro Ardenois, que era belga, un gran pianista, y me dijo un día: "este patojo si hubiera empezado más joven sería uno de los más grandes pianistas del mundo, es una lástima que no haya comenzado...".

Pero se salió él de la clase de don Augusto y se pasó a la mia y yo lo gradué. Me acuerdo que tocó el Estudio Revolucionario y a medio cuento iba, (gesticula) porque él es temperamental, y a medio cuento iba cuando se trabó y... tiró todo.

J. C. ¿en la graduacón?

J. M. Sí en la graduación. Si David es "media vida" y en todas partes con todo el mundo se pelea. Yo no sé de qué vive.

J. C. ¿La ha tocado otras veces la Sonata?

J. M. No, nunca más. Yo la he tenido guardada ahí y si no es que yo la guardo, él la hubiera perdido porque un día vino su hermano, así como tú y le saco una copia y ahí se queda. Pero si no lo hubiese guardado yo, esa pieza no existiría. Ni ha seguido componiendo.

J. C. Para piano no, pero sigue haciendo sus cosas electroacústicas.

J. M. Yo lo dudo mucho.

J. C. Hace poco sacó un disco lindísimo.

J. M. ¿pero no será el hermano?

J. C. No, David. Se llama *Microcérculus*. Dígale que se lo ponga porque es lindísimo.

J. M. Sí. David tiene mucho talento musical. En cambio el hermano no tiene el talento musical y es la gran figura aquí, nunca pudo hacer nada en el piano. Pero él anda haciendo recopilación de todo y ha tenido renombre, pero David es escasa la gente que lo conoce.

J. C. Sí, yo le he estado hablando mucho a los jóvenes. Que lo busquen, que lo conozcan. Porque es interesantísimo hablar con él de composición. ¿Recuerda qué dificultades

presentó la pieza de ejecución, interpretación, lectura, ritmos, expresividad, profundización, memoria?

J. M. No es una pieza difícil. Parece que sí por la escritura porque es contemporánea. Pero es una pieza muy interesante, muy bonita musicalmente, a mí me dio mucho gusto tocarla. Es una pieza bien hecha.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades tiene este tipo de técnica de composición?

J. M Tiene muchas posibilidades porque usa todo el piano, usa técnicas raras como la del silencio, disonancias… pero es muy bien hecha: sin exagerar. Porque ahora ya está muy exagerado, por el viaje a Europa que tuvo. Esa pieza es contemporanísima, pero no exagerada, moderada. Él debería hacer un mayor esfuerzo por publicarla. Por ejemplo, ahora en mi concurso la debería poner para ver si la tocan los estudiantes de la categoría C. La debiera de poner porque es tocable.

J. C. Sería una manera muy importante de darla a conocer. Y a él mismo.

J. M. Claro.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas renueva los lenguajes centroamericanos?

J. M. Claro. Eso es indudable porque es música escrita a manera contemporánea.

J. C. ¿Qué cree usted que puede significar innovación en la música centroamericana?

J. M. Lanzarse a lo contemporáneo. Mi sonata tiene mucho, con todo, es contemporánea. Pero no es exagerada: tienen melodía.

Y el hermano Igor viene y se lleva solo el tercer movimiento porque tenía el "Vamos a la huerta del torontoronjil." Esa la puse yo para que la gente no sintiera… (porque el autor debe ver que guste una obra), entonces de último le puse el rin, rin, rin… tin, tin, tin, tan… "Vamos a la vuelta". Eso le gustó a Igor porque a él sólo lo folclórico así le gusta.

Mi música tiene contemporáneo. Toda está escrita modernamente, pero sin exagerar. Ahora, la de David es más contemporánea pero bonita.

J. C. Mi tesis es sobre Sonatas para piano centroamericanas, yo no conocía la suya. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen estos compositores como David e Igor porque esas cosas ya se estaban haciendo en Europa y EUA?

J. M. Y de ahí las han sacado, de Europa. Es europeizante todo eso. Por ejemplo, mi sonata tiene unos bloques simulando cohetes, bombas: eso es europeo.

J. C. Hay algunos compositores que todavía siguen componiendo básicamente música tonal.

J. M. Eso es lo que más les gusta. En la Sinfónica no creo que a nadie le guste lo contemporáneo. Ya ve que el maestro Ortiz, bueno él ya tiene 90 años me dijo: "no me vayas a poner ninguna de esa tus cosas".

J. C. ¿Y qué piensa de esos compositores que en pleno siglo XIX siguen componiendo música tonal?

J. M. Que están reatrasados. A mí me encanta lo contemporáneo. La última pieza que hice también es contemporánea. La que está para el Concurso es contemporánea.

J. C. Yo voy a sugerir que en el Concurso María Clara que busquen estas piezas.

J. M. Sí, que obliguen a poner piezas contemporáneas. Aquí se ponen desde el primer año: el programa de primero tiene una pieza de Debussy y una pieza contemporánea; sin eso no pasan el año. Tienen su Hannon, tienen su Bach, tienen su Chopin, tienen lo romántico pero tienen Debussy y contemporáneo. Entonces, los alumnos ya van agarrando. De hecho, ya mi Sonata ya me la pidió un alumno. "En cuanto no más salga del concurso de Costa Rica, me da su sonata para aprenderla".

J. C. ¿Cuál es su alumno?

J. M. Ricardo Salguero. Él quiere tocar mi sonata.

16:42

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

J. M. La sonata es una obra seria, ya no es una piecita. La sonata tiene tres movimientos o cuatro, entonces es una prueba para un compositor. Además, que vayan entrelazadas. No como las de Chopin que Ravel dijo que no era una sonata la de la Marcha Fúnebre, sino tres pieza juntadas a la fuerza. Eso dijo él. Yo no digo eso porque se ve muy bien que está la lucha del hombre con la muerte, la muerte, el entierro y después las hojas sobre la tumba. Está muy bien. Ravel era tremendo.

Yo me propuse ese reto: no me quiero morir antes de hacer una sonata y un concierto. Por cierto, con el concierto es la primera vez que yo uso la orquesta. Entonces la he hecho: "Maestro, ¿está bien escrito esto para el fagote? ¿está bien escrito esto para el oboe?" "Sí. Está muy bien. Muy bien."

Y como tengo las partituras que me dejó mi maestro Ley con oboe, clarinete... entonces ya puedo escribir.

Pero yo sí quería para orquesta, por eso quiero este mi Concierto, para ver como suena, a ver si no puse yo tonterías.

J. C. ¿Y lo están pasando a computadora?

J. M. Si, un muchacho que siempre me había cumplido, hasta ahora se me trabó.

J. C. Lo bueno es oírlo en la computadora.

J. M. ¡Si pues! Yo quiero que me traiga el diquette para escucharlo y ver qué le transformo, qué le hago o qué está mal.

J. C. ¿Se enseña y estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical de Guatemala?

J. M. Solamente las obras esas de música contemporánea. Pero sí hay, los compositores hacen sus obras no tonales y los alumnos las tienen que tocar.

J. C. Eso es importantísimo. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea y en especial la serialista es fea ¿Es correcta esta afirmación?

J. M. No, es que son muy ignorantes, están muy atrasados y realmente la música romántica ejerce un atractivo tremendo. Todos empiezan y siempre quieren tocar Chopin, pero hay que sacarlos de ahí por medio del programa: "tienes que tocar la música contemporánea si no, no ganas el grado.

J. C. Cordialmente obligados

J. M. Sí, cordialmente. Entonces ya se van acostumbrando.

J. C. ¿Qué esperaba de la Sonata antes de conocerla?

J. M. Yo esperaba un garabato, porque David es loco. Pero poco a poco él me la fue explicando. Ya después que yo la toqué, me gustó. Entonces vi que no era un garabato.

Peor eso del silencio me mataba yo de risa.

- "¿Y cómo hago con el...?"
- "Hasta que rechine la gente en sus asientos de que no tocás. Y hacé plantas de que vas a tocar. Inspirate así (gesticula) y no tocás."

Y todo esto hizo reír a la gente.

J. C. ¿Y cuál fue la opinión del compositor?

J. M. Le encantó. A Igor.

- "Aquí –me dijo Igor- pasaste otra etapa.

21:40

J. C. ¿Cómo reaccionaron el público, otros colegas músicos y otros compositores?

J. M. Pues, el público se mostró muy entusiasta. Los alumnos también. Mis alumnos fueron y todo: "¡Ahi que qué lindo!. Muy bonito pero qué raro."

J. C. ¿y los músicos?

J. M. Los músicos no dicen nada pero en el fondo no les gusta lo contemporáneo. Ellos no pasan de Stravinsky, que la *Consagración de la Primavera* y todo eso. Pero, a Debussy y a todos los compositores rusos ya los tocan, por el paso del tiempo. Pero lo muy contemporáneo no.

Es igual que los grandes pianistas. Por ejemplo, aquí tenemos un pianista que ha sacado primer premio en Paris, Rodrigo Asturias. Su música es extra-contemporánea. El ha obligado en los Grandes Conciertos a que los pianistas grandes, consagrados, toquen obras de él. Entonces, a la gente no le gusta, pero sí se ha tocado toda la música de él.

J. C. Precisamente en el análisis de mis piezas tengo una sonata de Rodrigo Asturias.

J. M. Ah sí él es muy buen director,

J. C. ¿Esa vez hubo alguna crítica?

J. M. No, nadie dijo nada. Y el único música creo, que estaba ahí era Igor. Fue en el Teatro de Cámara, no hubo crítica en el periódico, pasó.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que se enseña en las escuelas y escuelas de música del país?

J. M. Bueno, está como siempre el Himno y la otra pieza que se obliga, las marchas y todo. Por ejemplo, el año pasado para el Concurso los alumnos de la clase A tenian que tocar Los *Patitos de Amatitlán* y La *Canción del Pescador* del Maestro Castillo. También, se tocó el *Intermezzo* de Jesús Castillo. Y poco a poco, logramos meter lo guatemalteco. Además, en el cuarto año tienen que presentar una obra de un autor guatemalteco.

24:44

J. C. Eso es fundamental. En Costa Rica, la Sinfónica no toca música costarricense.

J. M. No, aquí sí se tocan. Ya se han tocado sinfonías de Anleu. De Sarmientos no digamos. De Orellana, que es gran compositor.

Yo vi una ópera de Orellana (gesticula) ¡Pero me la llevé! Esa ópera presentada en París, le aseguro que... es una obra que se llama *En los cerros de Ilóm*. Está la orquesta creada por él con instrumentos de él arriba en el escenario, y los actores también, todos de indígenas, vestidos de indios, y con la voz china, de la ópera china (eso lo debe haber agarrado él de la ópera china) (y canta). Falsete. Pero es una obra tan linda, que yo cosa más bella no he oído en mi vida.

Los militares lo mandaron llamar. Le dijeron que si volvía a poner esa obra lo mataban a él y a su familia. Ese fue el premio.

J. C. Entiendo que se perdió la obra.

J. M. ¡Ah no!. No lo puedo creer. Joaquín es mero desordenado. Pero es muy buen compositor. Es el mejor compositor que tenemos, en mi opinión. Con esa ópera me conquistó a mí porque es bellísima.

J. C. A mí me interesa lo de la oficialidad e hice una descripción de lo que llamo música oficial porque es un aspecto que me interesa mucho. "..." ¿Cuál y cómo es la música oficial en Guatemala y quiénes intervienen en la organización?

J. M. Yo de eso no sé nada, lo único es que una vez me llamaron para que yo fuera jurado de música y entonces seleccioné unas obras, pero jamás se tocaron. Que se hayan tocado en el extranjero no sé, yo con el gobierno no me meto.

J. C. ¿Quién realiza la crítica en el país?

J. M. No hay, la única que ha escrito aquí es Licda. Luz Méndez de la Vega que ha escrito muy acertadamente cuando era más joven. Ahora ya tiene sus 95 años. Ella escribía. Es poetiza, muy buena, ha sido laureada. Ella es la que ha escrito.

La crítica musical aquí no existe.

También escribe Pablo Alvarado, los domingos en la revista Prensa Libre. Escribe cosas musicales. Él va a concursar en mi concurso. Puso cinco obras para ver cuáles

estaban en la categoría a, la b y la c.
Yo les digo que no vayan a poner una mía porque entonces nos va a comer en la prensa diciendo que yo ejercí presión y mejor no. Y ganas de retirar las mías me han dado porque mejor que pongan de él.
Está también Gabriel Yela que es compositor. Él en Internet nos hizo una crítica al Concurso. Una crítica al concurso que le contestó Milton Baldizón, un alumno que es muy brillante, le contestó. Juntos han tocado.
Yo les digo "Mejor no hagamos concurso sino que ponemos mejor una de Yela y una de Alvarado. Así nos agarramos de la prensa". Y si me quieren poner, si es que merece, la de la a. Pero a ellos la b y la c. Además, ya yo me di el gusto de que tocaran en la c todos una obra. Y ¿para qué? No hay que sacarle diez pies al gato.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música?

J. M. No, sólo el Conservatorio y la Orquesta que de repente toca una sinfonía de Jorge, una sinfonía de Anleu, etc. De repente. Y que un vals de tío Julián que es muy bonito los valses de él. Pero piezas "chafas". Piezas que no valen la pena. Es raro que pongan una sinfonía o que pongan algo bonito.
La vez pasada tocaron un quinteto de Jorge Sarmientos donde el ponía el "Mixito". ("Mix, Mix, Mixito mío"). Muy bonita. Pero el quinteto. Pero piezas grandes de peso, no han puesto.
Ahí está la ópera del Maestro Ley durmiendo en mi regazo. Ahí la tengo yo bien guardada pero no hay nadie que la ponga. Porque ni ópera hay.

J. C. Pero ahora hay ópera en junio, creo.

J. M. Pero es extranjera. Que vienen y cobran un dineral y va todo el mundo pero sólo a lucir sus joyas. O sino, lo hacen en el Teatro, y entonces se oye muy mal.

J. C. ¿El sistema educativo ha promovido la biografía y la obra de David?

J. M. No, estoy absolutamente seguro que no. Ni en el Conservatorio lo conocen.

J. C. ¿Qué presencia tienen David y su obra en el ambiente cultural del país?

J. M. Pues sí lo conocen porque hace poco le dieron el puesto de Director de la radio de la Universidad. Pero, como David es loco, saber qué hizo o saber con quién se peleó y lo sacaron. Yo fui dos veces a dos programas que él me invitó, estuvo muy bonita. Por cierto, que en una, me hizo una jugada: me entrevista a mí, y pone un disco con la música de Herrarte. Y yo:
- "¿por qué no trajiste mi música? si yo te di una..."
- "Saber qué se hizo".
- "La perdiste".

Hasta la fecha le reclamé los estudios de Chopin. Saber qué los hizo. Él, si no tuviera yo esos pocos ejemplos de sus cosas, no existiría nada.
David es loco, y no se relaciona casi. Él conoce a todo el mundo pero yo no veo que tenga aceptación porque es muy bravo y tiene un ego... Él habla sólo de sus viajes a Europa, que estudió con no sé quién, que aquí no saben nada...
Esa es otra cosa: que aquí no saben nada nadie. En parte tiene razón, pero no hay que decírselo a la gente porque entonces se molesta. Él no se calla nada. David es "boca barata". Nadie lo toma en cuenta porque es díscolo, es peleonero, lo cual es una lástima.
Él debiera hacer otro concierto y decirme: "ve, vamos a tocar mi obra". Porque es muy bonita. Y hacerla en el Conservatorio y en todas partes su música.

J. C. Yo quiero después de que termine mi tesis montar todas las sonatas que estoy analizando que son joyas y hacerlas en concierto. Pero si vengo a Guatemala a tocarlas, usted puede tocar la de David.

J. M. Sí con mucho gusto. Ahora estoy comprometido con tocar las Sonatas de Beethoven y eso me tiene... porque la Hammerklavier... Esa sonata. En los concursos ponen

una sonata de Beethoven. No tocar las opus 49 1 y 2, que son sonatinas y la Hammerklavier, por difícil. Es un trabajo enorme. Ya llevo seis meses y no me sale. Y se me ha olvidado el resto de mi repertorio.

J. C. Son obras que yo seguramente, nunca les voy a entrar. En diciembre toco la Op. 110, que nunca la he tocado en público.

Entrevista a María Inés Rodríguez[9]

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

M. R. Empecé tarde. Por razones diversas me inicié en la música tocando flauta, pero al final venció la riqueza de expresión que yo podía lograr con el piano. Primero tuve una profesora que no pudo darme herramientas técnicas para crecer, pero a los 3 años llegó a Panamá una pianista ucraniana, estudiante avanzada del Conservatorio de Kiev (en aquel momento el más importante de la Unión Soviética) y por supuesto me cambió la vida. Luego de dos años con ella, y aun con muchas deficiencias pude irme a Buenos Aires, Argentina, donde completé la carrera con Ana Stampalia. Aún sigo corrigiéndome con sus enseñanzas.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

M. R. Sí. No es nada fácil, luego del repertorio increíble que hay de piano sobre todo entre el romanticismo y el impresionismo, todo lo que sigue tiene que ser muy original y para ello generalmente es muy exigente técnicamente. Pero es un desafío y tal vez el hecho de ser más actual permite que uno pueda hacerla más propia.

J. C. ¿Recibió algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

M. R. Durante mis años de formación participé de un concurso Nacional de Piano donde una obra del repertorio exigía ser una obra panameña. En el último año del conservatorio de Panamá es obligatorio tocar la Sonatina Rítmica de Roque Cordero, pero fue en Argentina donde encontré la importancia de esto. Allá es requerimiento de una obra de autor nacional, aunque no sea contemporáneo, cada año, lo que crea un lazo afectivo con la tierra. Ahora, y luego de estudiar otras obras panameñas, oigo y siento mejor la música de los panameños.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece al compositor la técnica que utiliza Roque Cordero en sus obras más recientes?

M. R. Para mí, como intérprete, Cordero ofrece sobre todo, la identidad propia, una mezcla de panameñidad y actualidad global. El compositor actual es un ciudadano del mundo, no es solo una nación pero esta sí está en la base, entonces no se pierde nunca si aprende a respetarse a si mismo a la vez que crece en lo moderno.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

M. R. Por supuesto. Cada uno empieza buscar dentro de sí la conexión con su identidad personal, lo que mencionaba antes.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

M. R. Pues una mezcla de varias cosas: la combinación de instrumentos no tradicionales tocando música con rasgos de nacionalidad y también la incorporación de métodos y técnicas de composición actuales

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

M. R. Creo que si vamos a tener una identidad que tiene rasgos nacionales es lógico que aparezca la tonalidad en algún momento, pero la expresión humana al no dejar de tener y necesitar sentir el vaivén de la sensación de tensión-reposo, también nos lleva comprender mejor las obras cuyo lenguaje lo permite. Esto no quiere decir que con las obras no-tonales no se logra, solo que es más difícil de transmitir.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

---

[9] Respondida vía correo electrónico

M. R. Son innovaciones en el sentido que es nuevo para el público. Son innovaciones porque son aplicadas por primera vez a nuestro idioma musical. Estamos hablando de la incorporación de técnicas novedosas y no necesariamente de nuevas creaciones en el sentido técnico, pero sí en el sentido musical.

J. C. ¿Cuántas veces ha tocado música de Cordero?[10]

M. R. ¿Considerando las repeticiones de una obra? He tocado la Sonatina Rítmica en Panamá, en numerosas ocasiones pero también en Argentina y Estados Unidos. No las puedo contar. Creo que he tenido muchas oportunidades, pero me gustaría tenerlas más.

J. C. ¿Qué dificultades presenta esta música para la ejecución y la interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria…?

M. R. ¡Todas! Volviendo sobre lo hablado anteriormente, no son realmente tonales pero tampoco atonales, entonces cuando hay un pasaje que parece fácil de memorizar, tiene grandes retos técnicos que superar.

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

M. R. La composición de obras para piano, al ser un instrumento solo, permite la difusión de la obra de un compositor. Además de ser una fuente de ideas para la posterior creación de obras para grupos mayores.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

M . R. Actualmente la Carrera de Composición está cerrada en el Instituto Nacional de Música (antiguo Conservatorio) donde trabajo. La universidad no tiene la carrera tampoco. Solo hay cursos en algunas academias, lo que no permite una carrera completa, no profundización en técnicas académicas, se inclinan por lo popular.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

M. R. No toda, pero es de vital importancia. Si el compositor está accesible, debe consultarlo de tener alguna duda. Cada uno debe saber qué se pretende con una obra musical, qué debe crear uno en el público, qué se quiere transmitir.

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que interpreta música de Cordero?

M. R. Muy bien. El año pasado (2007) interpreté dos de sus obras en un programa dedicado a su música y mientras más la conocemos, más la comprendemos.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

M. R. Hablando con artistas de otras ramas, siento que no siempre debe ser hermosa, debe ser sí, una expresión humana, y por esta razón puede despertar en el oyente una variedad de sensaciones, siempre y cuando esto es lo que desee el compositor. La mejor manera de acostumbrar al público, mucho o poco, exponerlo a estas obras. Durante los dos últimos años, se han realizado por fin dos festivales de música contemporánea y se ha incluido en éstos, la muestra de Compositores Nacionales.

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

M. R. Solamente, oficialmente, se divulga música folklórica. En las escuelas de música tampoco hay promoción de la música de compositores panameños. Creo que no me

[10] Para mi investigación es muy importante tener los textos que han girado entorno a la música estudiada por lo que le agradecería si puede facilitarme copia de programas de mano, afiches, recortes de periódico, críticas, etc.

equivoco al decir que solamente el programa de piano incluye una obra panameña como obligatoria. En el último nivel.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

M. R. Hasta donde yo sé, no hay críticos musicales. Eventualmente se ha invitado a una u otra persona a comentar, en otras ocasiones ha habido una exposición espontánea al respecto de un concierto.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

M. R. Ninguno.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de…?

M. R. En ocasiones de artistas varios, generalmente folklóricos.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

J. C. ¿Qué presencia tienen Cordero y su obra en el panorama musical de su país?

M. R. Es reconocido como el máximo exponente de la música académica en Panamá. Cada oportunidad que hay de presentar obras de compositores panameños, el primer nombre en surgir es el suyo y también el que más vasto repertorio posee.

Entrevista a Alexandr Sklioutovsky
Agosto de 2008

0:15

J. C. La primera pregunta es una pregunta de siempre: ¿cómo fue su proceso de formación?

A. S. De mi proceso de formación yo puedo ser muy sincero. Yo pasé, igual como todos los niños, a la escuela de música para niños. Pero después, el sistema era así: todos los niños entraban en escuelas de música. Después había una selección. Entonces, quienes mostraban más talento o más trabajo o más algo, pasaban a escuelas especiales de música donde la música es dominante y, todos aquellas otras materias, no sé, cuatro, cinco o seis materias más, obligatorias como matemáticas, física, química… nada más. Ninguna otra

Esta una formación típica en países grandes donde hay escuelas de ballet, escuelas de música, escuelas de teatro, escuelas de química, donde hay sólo química y las otras materias, muy generales.

Entonces, pasé a esta escuela. Después pasé la admisión en el Conservatorio. El Conservatorio en la Unión Soviética era una universidad. El Conservatorio no era como un Castella, sino una universidad. Entonces el Conservatorio de Tashkend. Después una Maestría en los Urales. Es una Maestría donde necesitaba escribir una tesis. Después el Doctorado en Moscú. Son muchos años. No es como aquí que es más rápido. Yo empecé mis estudios en el año 53 y terminé el Doctorado en el año 80. Luego, de terminar el doctorado a defender mi tesis fue en el año 86. Hasta el 86 yo fui doctor. Yo me recibí de 39 (en 33) años. ¡Y eso es rápido!

3:16

J. C. ¿pero durante esos años usted trabajaba?

A. S. Sí. No se puede de otra forma. En la Unión Soviética había una forma de trabajo. Cuando yo terminé el Conservatorio de Tashkend, yo sólo tenía derecho a trabajar en una secundaria de música. Nada más. En la Unión Soviética era la costumbre de mandarlo a uno al lugar de trabajo. Entonces, cuando uno recibe el diploma de la primera categoría donde escribe, se alista, puede trabajar en una institución superior tipo Academia. La Academia de música que era igual al Conservatorio. O en un Instituto de música, que es igual, como una universidad. Como en Moscú que están el Conservatorio de Chaikovsky y el Instituto Gniesin. Esto es igual. Esto no es lo mismo, esta institución, pero tienen el mismo nivel. (Tashkend es en el Asia Central, Samarcán). Entonces me mandaron a un Instituto a trabajar como en una universidad, pero yo tuve que terminar una Maestría. Si no terminaba esa Maestría, no me daban nada. Yo hice de todo. Yo trabajé siete años como un asistente. Un asistente trabaja bajo una supervisión y, si algo está mal es mi culpa si todo está bien, es mérito del profesor. Yo trabajé así siete años antes de tener mi primer alumno. Después trabajé como profesor, después como Profesor Mayor, después como Docente, que es una forma de título. Después como Professor, que es el grado más alto. Así yo terminé y así salí. En los últimos 8 o 10 años trabajé como jefe de cátedra cuando tuve ya el título y mi disposición.

6:28

J. C. ¿y eso dónde era, en Moscú?

A. S. No en Moscú yo hice el doctorado. Yo trabajé en la Academia de Música de Kirguijistán. Toda la vida yo trabajé en el mismo lugar. De Kirguizistán… El doctorado es una cosa. En Rusia hay un sistema: puede trabajar en Nicoya o en la Isla del Coco, la carrera es idéntica. Está todo en Moscú. Todo está centralizado. Por eso tuvimos todos el mismo nivel, porque la carrera académica es Comisión de estudios Superiores está en Moscú. Investigación, sólo en Moscú. Comisión, sólo en

Moscú. Radio, sirve sólo la de Moscú. Y todo es lo mismo, puedes trabajar donde quieras. El doctorado era posible defender sólo en Moscú. Y eso sostuvo el nivel. Ahora no. Ahora Tashkend tiene una propia, Kirguistán tiene una propia. Porque los países se independizaron. Dicen que bajó el nivel de éstos, pero hubo cosas buenas y hubo cosas malas. Muchas cosas buenas: una persona trabajando (una comparación) en … tuvo la misma producción que en Moscú, porque, al contrario, no aceptaban. Entonces el nivel era muy alto.

8:33

J. C. Siempre fue muy reconocido el alto nivel de la Unión Soviética.

A. S. Sí.

8:44

J. C. ¿y durante esos años recibió algún impulso para tocar música contemporánea?

A. S. Si. Te voy a explicar. Cuando llegué al nivel de doctorado, yo recuerdo… (esto e muy interesante) Cuando yo era un niño, yo pensaba que yo iba a ser por lo menos, como Sviatoslav Richter. (risas)

J. C. Igual que yo.

A. S. Por lo menos como Richter. Entonces yo tocaba con orgullo el Tercer concierto de Beethoven y caminaba por la calle de manera que todos vieran que yo tocaba Beethoven. Entonces así ingresé al Conservatorio: un muchacho que no respetaba nada que no fuera Beethoven ni Liszt. Si no era Beethoven o Liszt, Chopin. Pero primero eran Beethoven y Liszt. En el Conservatorio tuve un profesora que tocaba en un noche o dos los cinco conciertos de Beethoven. Pero encontré a una persona que era de otra ciudad, de Ucrania, que se convirtió en mi amigo para toda la vida, que me abrió a que hay mucha música contemporánea que podía tocar. Entonces yo en el Conservatorio gané mi fama ya no con Beethoven, sino tocando a Shinikov: Coral, Preludio y Fuga, o Nicola Kalesa: Pasacaglia, Scherzo y Fuga … Pero muy limitado porque el programa del Conservatorio es bastante fuerte. Ahora no , trabajo con niños, Cuando llegué al nivel de doctorado, me dijeron muy claramente que si hacía el doctorado en Chopin o Liszt, (si es que me permitían doctorado de este tipo), tenía que esperar hasta 3010. "El único cupo, si tienes memoria, ("¿cómo, memoria?, pregunté") "si tienes memoria, el único cupo que puedes tocar doctorarte es en música contemporánea". Y no sólo contemporánea: vanguardia. Haga vanguardia de su país y toque música de su país, de los compositores y toque algo de Dallapiccola, tal vez, o el que quiera. Entonces yo tomé música contemporánea y de esta, veinte años serví sólo para esta. Y serví muy bien porque, primero hice mi doctorado, segundo que tuve donde presentarme porque tuve público. Porque es muy importante. En Rusia es igual, si tu no tienes atrás treinta concursos, y mejor un Chopin, un Liszt dos Chaikovsky, no hay público. No hay y no hay.
(se ríe) Yo recuerdo bien cómo es no tener público. Yo llegué de la Maestria, yo ya sabía que iba a estar en el doctorado, llegué a tocar y nos mandaron a tocar por todo. Entonces estuve en un club militar, de Kushka, el punto más al sur de la Unión Soviética. Entonces me presentaron, me dieron la comida que nos gusta y dijeron que va a estar . Entonces yo estuve muy orgulloso, un joven laureado de concursos ¡y con la Sétima Sonata de Prokofiev! Y (esa vez) yo toqué la Sétima Sonata de Prokofiev posiblemente la mejor de mi vida. Estaba la sala llena, llena, llena de soldados. Entonces terminé (canta) y me levanté para saludar al público y el en club (enorme) no había ni una persona. Todos estaban atrás y todos habían salido a fumar y yo escuché el grito "atásh" él terminó. (atásh es ¡cuidado!) Entonces el público comenzó a aparecer, pero todos estuvieron en el baño.

14:47

J. C. ¡Qué horrible!

A. S. Esto me enseñó a escuchar al público. ¡Así es la cosa! Los soldados no tuvieron ningún interés con esto.
Pero después yo serví 20 años enseñando al público cosas de vanguardia. De Niunka, donde trabajé, a Kirguistán. Tocando también otras cosas. Esto me ayudó a muchas cosas. Primero de di a conocer al público.
Segundo, esto me sirvió enormemente: yo aprendí para toda la vida que la música contemporánea (que yo aquí utilizo más que lo utilizaba en la Unión Soviética) abre las puertas a la música clásica. El primer deber de un pianista es mostrar la músicos de su época. Segundo, esto abre puertas, porque música contemporánea cuenta con mucha improvisación, mucha variación de interpretaciones y abre puertas a interpretar mejor, más libre y primera (sobre todo), con más personalidad. Y, con más personalidad, interpretar la música (más) antigua: romántica, clásica y etcétera. Esto me enseñó mucho.
Segunda cosa que pensar: yo aquí, cuando llegué, tenía sólo una alumna que conseguí por medio de un traductor que escribió que necesita muchacho para dar clase de tercer año de Aaron. Yo hubiera muerto de hambre si no hubiera tenido dónde conseguir dinero por tocar. Gracias a esto, yo durante tres años obtuve suelo, obtuve fundamentos económicos aquí para continuar como profesor. Yo decidí dedicarme a profesor porque comprendí que llegó el tiempo de ver… (En todos los tiempos en la Unión Soviética, yo era profesor, (y profesor bueno porque era jefe de cátedra) pero yo no tuve ni cerca la cantidad de laureados que tenemos aquí porque no se me ve que es competencia. Segundo, las reglas de programas en la Unión Soviética eran mucho más rígidos. Tercero, yo pienso que no tuve la experiencia. Yo no lo utilizaba tan libre como yo puedo aquí en el Instituto experimentar cosas absolutamente libres que tienen ahora reconocimiento en todo el mundo). Entonces, estos fueron buenos 20 años.
Cuando llegué aquí, no tenía ni donde estudiar, pero el mi conocimiento me ayudó a mudarme a este continente. Yo tuve muchos conciertos en diferentes lugares. Me llamó un compositor que estudió en Peabody o en algún lugar estudió, era un compositor de alma, que componía música contemporánea, que quería hacer su (propio) homenaje. Entonces su homenaje fue el primero (concierto) me ofrecieron plata que me servía, pero yo tuve que aprender en tres meses (unas) partituras que, si yo no hubiera tenido experiencia, jamás hubiera sido posible ni abrir. Porque la primera vez que las abrí pensaba: "¡Mamma mia! Qué mal, muy mal…" Después de una semana yo pensaba: "No está mal…"
Y después, antes del recital pensaba: "qué lindo, yo nunca he tocado cosas tan buenas como esto… Por qué, porque yo sabía cómo acomodar y comprendí que era más bien que en música de vanguardia, yo tengo posiblemente un don porque el público me oye. El público tiene interés y los compositores que me contrataron estaban muy contentos. Pero, poco a poco, yo estuve dando recitales libres donde yo tocaba música diferente. Me gustaba mucho Mario Alfagüell por una razón: (en ese momento, tuve sólo una razón) que (era que su) composición permite tocar muy libre. Permite un poco expresarte como tu. Ahora yo tengo otro sentido, pero yo llegaré a esto aquí (más adelante). Entonces hubo muchas ocasiones gracias a esto tuve mi fundamento. A los 46 años llegué al continente y era magnífico (para) acomodarse.
Después yo empecé aquí pensando sobre educación profesional y entonces tuve alumnos y comprendí en un momento que con (los) alumnos nosotros podemos hacer mucho más para el país y para la situación que yo sigo pasando, porque yo ya no hacer podía dos cosas (simultáneamente) porque necesitaba levantarme a las cuatro de la mañana para tocar piano y después, ir con los alumnos. Los intereses

con los alumnos fueron absolutamente otros. Entonces tocando, memorizando textos, ya me provocó vómitos, por tenso porque era necesario memorizar. Yo no creo... Una cosa: ¿por qué nuestros alumnos ganan auditorio? Porque yo pienso que las obras para piano sólo necesitan (se deben) tocar de memoria y entonces expresarse absolutamente libre. Si yo toco con partitura... Yo oí aquí un concierto, no recuerdo a quién, con orquesta con partitura ¡Mamma mia! el público tenía que morir de angustia. Era un concierto era largo y pensé que (era) posiblemente adornar muy bien este concierto, arreglar, interpretar, pero esta no es la forma. ¡Así me formaron!

Yo sentí que no podía hacer una cosa con otra cosa. Entonces yo tuve cincuenta y tres y pico de años yo sentí (que) ya, esto no va a estar más. Pero yo agradezco a mi vida que yo pude estar, ser, esto me sirvió muchísimo y ahora muchísimo (le) sirve a los alumnos. Porque a mí me enseñaron (todo tiene su nivel) de forma que: Czerny, Bach y después Beethoven y, cuando vas a estar grande, si quieres, puedes abrir una sonata de Prokofiev o, peor, Shostakovitch. Yo enseño con otra forma. Yo pienso que (el) conocimiento de la música contemporánea... Ahora para mí contemporánea más y más enfoque con Mario Alfaro. Esto no es enfermedad, yo lo puedo explicar. Porque piensan (la gente): ¡Ah, es amigo, se llevan bien y por eso...! No, no. Yo (me) puedo llevar con (las) personas, muy bien por mi carácter. Yo no me voy a llevar con personas si algo no me gusta. Pero (me) puedo llevar con (las) personas muy bien. Pero para mí, cosa que yo hago, es cosa santa. Si yo tengo alumnos, esto para mí, alumnos yo puedo presionar, regañar, gritar pero esto: (es) santo. Mi hecho es santo. Yo soy responsable por ellos hoy, mañana y cuando yo no estoy o ellos no están, yo soy responsable. Entonces yo nunca voy a apaciguar cosas que yo pienso "esto no sirve" o "esto es sólo malo, es sólo pasatiempo". No. Estoy segurísimo que (el) éxito de(l) pianismo aquí es (la) música contemporánea. Y (la) música de Mario Alfagüell, es parte de este éxito. Te voy a explicar por qué.

25:42

No sólo porque Daniela Navarro ganó en Italia con obra de Mario Alfagüell. ((Esa) otra cosa, que mandamos otras obras y escogieron sólo Mario y Cardona) Pero no es eso. Yo conozco y yo veo cómo reacciona (la) niña con una obra: *Noche*. Primero construir toda su interpretación: que es (de) noche, (hay) luna, que viento, aquí esto, aquí apareció esto, que aquí tiene miedo, etc. Y sale una obra que, posiblemente, el autor no imaginaba. Sale una obra cuando el público ya está abriendo (la) boca, porque cuando (una) niña se expresa de tal manera ¡Así es!. Y así expresaba y yo (les) enseño esto. Así (se) expresaba (en las) 32 *Vagabunderías* que tocaba de Mario. Pero así (se) expresa (la) niña.

Ahora, me gusta (de) Mario otra cosa. (Por ejemplo poco a poco). Entonces, (de) esta manera después, (la) niña absolutamente, ligeramente pasa transmitiendo a Beethoven, a Schumann, a Shostakovitch, ¡tranquila! Y (el) público sigue con (la) boca abierta.

27:31

Personalmente, sí yo (me) llevo bien con Mario. Me gusta una cosa: está un Mario que yo conocí. Digamos (que) tocan (una) obra de Shostakovitch (Shostakovitch era otra persona), pero (él) escuchaba (una) obra decía muy simple y muy verdadera: ¡ah precrashna, precrashna! (precrashna es lindísimo). Pero alrededor de Shostakovitch había mucha gente que dijeron: "¿cómo precrashna? Aquí hubieron notas falsas...! Y Shostakovitsh para no molestar a nadie dice: "A sí, uyashna, uyashna! (uyasha es terrible) (risas). ¡Para todos era uyashna, para artista que precrashna...! Pero Mario está muy agradecido y esto motiva (a los) niños enormemente porque, a veces, tocan obras que y autor dice: "a sí, está bien. Ahora

lo va a tocar un pianista estadounidense…" Entonces el niño dentro o niña ya no tiene interés de abrir más nada. Y Mario está, y esto es algo natural…
¡Así es la cosa! (los) niños están completamente agradecidos y completamente satisfechos. Y esto ha sido muchas veces, no una sola vez, con una persona. Yo sé que Carlos Quesada que escuchó (por) primera vez música de Mario y decía: "esto es terrible". Medio año después, se convirtió en un admirador número uno que hoy está admirando entre todo mundo (él tiene especialidad igual como yo, en música contemporánea) entre toda música él está admirando obras de Mario. Así Daniela Rodó y yo puedo continuar y continuar y continuar… Y Daniela Rodó con qué orgullo venía tocando música de Mario.

29:57

Ahora yo tengo otra visión. Yo no sabía detalles. Mario tiene un don y cuando… Una niña, Daniela Navarro, no puede utilizar, pero, digamos un niño grande: Eduardo Solano. Él sabe donde está (la) cosa: que toda (la) obra es un fantástico calidoscopio entre sólo un tema, una sola canción, y que este fantástico calidoscopio es como una bobina de hilos y cuando un hilo sale toda (la) cosa, es fantástico y posible lograr cosas. Yo cuando tocaba Mario, yo no (lo) sabía. Él es único, en mi mente, que yo conozca, (que) de un tema puede hacer una sinfonía. De un tema puede hacer un concierto y este concierto suena. Ni un crítico ni entra en (la) cabeza (lo) qué hace Mario de estos segmentos. Y cuando ya conocer estos segmentos y conocer cómo él hace estos y adornar pianísticamente suficiente, salen cosas… salen tesoros. Yo, pienso (que) sí, ya Daniela Rodó ya tocó en Moscú, ya recibió su crítica altamente profesional. Yo estoy segurísimo que (el) Segundo Concierto de Mario merece no sólo (el) Premio Nacional dividido, merece muchas cosas más. Porque (quien) estuvo presente en Teatro Nacional, esto no importa, quien escribe… ¡ni hablar!

32:05

A veces dicen: "¿por qué Mario trabaja con mismo sistema y no sale? Porque, -dicen-, Stravinsky trabajó con modernismo, cubismo, abstraccionismo y clasicismo y Prokofiev también… "y vea Kristov Penderesky trabajó con manera de Mario ahora volvió a Romanticismo." No, discúlpame, Kristov Pendersky no trabajó con (la) manera de Mario, Kristov Penderesky trabajó con muchas maneras, igual como Stravinsky, muchas maneras de música vanguardia. Y ahora llegó a momentos que él devolvió a música romántica. Mario no salió, no utilizó todos propósitos que ofrece maneras de escribir de él. El cada vez está en nueva forma de su segmentación. Cada vez es que sonoridad es de él. Cada vez en obras de él, es posible buscar cada vez nuevas y nuevas sonoridades. Yo tengo muchísimo interés. Yo ahora no trabajo como pianista, pero yo todo mi conocimiento doy a mis alumnos y yo estoy… Vea que cosa, si Daniela Rodó toca *Temblor* cada vez algo tiembla o está leyenda… No de arriba todo se ve. A como hizo José Pablo obra de *Lava*. Él encontró su forma y cada vez cambia. Es muy interesante. Yo tengo muchas versiones de esta *Lava* y cada vez cambia y cada vez esta suena con misma justificación y cada vez con nuevos colores. Esto, ni una obra…

34:26

Primero: Mario no tiene fama de un Dallapicolla o un Boulez. ¿Qué divide a Mario de un Boulez? Fama, fama. Pero obra de Boulez tiene esquemas muy estrictos y ni cerca no permite (permite también), pero ni cerca no permite tan variar como posible variar obras de Mario. Otra cosa: ¿por qué tiene tan fuerte negatividad de intérpretes? Pienso yo que para tocar obras de él necesita tener muy alto nivel de preparación en este tipo de música. Pienso yo que necesita tener muy alto nivel de creatividad porque yo escuché una vez cómo intentaron montar el *Concierto para*

cello y piano de él. Yo lo escuché y tu lo escuchaste también. Este concierto, y este es mi dolor, y yo dije muchas veces a Mario que necesita volverse a hacer bien porque Keren tocó con Álvaro, estaba genial. El público en el Instituto, que no es un público muy fácil (ellos dicen después todo lo que piensan) el público estaba con boca abierta. Y después, cuando yo llegué a ensayo general yo pensé que me muero. Estaba el fracaso preparado. Porque una persona pregunta: "señor director, aquí está todo tachado ¿qué hacer?". Otra pregunta: "¿cómo yo entro?" Entonces el director decía: "un, dos, tres, cuatro, cinco. Ponga uno entra". En partitura está claro como... Me parece que esto está claro y en este caso, cuando hicimos con la Orquesta nuestra *Concierto para mano izquierda*, yo tuve disfrute de trabajar con Dieter Lehnhoff. Él comprendía de tres palabras qué necesita hacer. No preguntaba ni qué hacer con "tachado" ni "qué hacemos un, dos, tres, cuatro, cinco". Estaba todo aprendido.

37:15

Otra cosa es que posiblemente, el nivel oficial... la prensa no sabe cómo definir estas cosas. Pero yo siempre dije que con este *Concierto de la mano izquierda* el autor tuvo ovación. Ovación es una cosa que no se puede ni obligar, ni arreglar, ni comprar, ni vender. Ovación es una cosa... porque en teatros de ópera hay una gente que llaman "gente de cloaca[11]" porque ellos gritaban de arriba y entonces el público aplaudía. Gritaban: "bravo". Eran gente pagada que gritan bravo. Ovación es otra cosa. Ovación es cuando el público (está) loco. Entonces tuvo ovación (la) música (de) extrema izquierda, por decir algo. La extrema izquierda tuvo la ovación de la gente: jóvenes estudiantes, viejos, adultos, ancianos... Tuvo ovación. ¿Por qué? Música no se puede equivocarse. No es como escribieron público y crítico tuvieron diferente . ¡discúlpeme! No es diferente. Es un público culto que aceptó novedad como suya propia. Es un público culto.

39:09

En la Unión Soviética en tiempos difíciles, contra esto pusieron sólo buldózeres. Cuando el público estuvo en éxtasis, uno no estaba conforme entonces pusieron buldózeres y quitaron toda la exposición de arte moderno. En año 63 abrieron un poco una ventanilla e hicieron una enorme exposición de arte moderno en la Unión Soviética, en el norte de Moscú. Entonces la hicieron en una de las plazas más grandes de Moscú. Hicieron propaganda de que no valía nada porque es una influencia occidental. Mañana cosas no eran, por supuesto. Que ya estaba podridos el capitalismo e hicieron propaganda que no necesitaban verla, pero "abrimos al público para que ustedes la puedan ver. No hay que verla, pero... " Entonces, tres semanas, día y noche, de toda la Unión Soviética llegaron gentes e hicieron como una tapia, malla. Hubo una fila como nunca hubo ni por pan, ni por carne, ni por zapatos (a pesar de que para comprar zapatos había que hacer fila de seis números) ni por zapatos... La gente estuvo día y noche esperando verla de cerca. Entonces, finalmente, el jefe de Estado, una madrugada puso buldózeres para quitar todo de una vez y acabar con estas filas. Entonces (como) por escrito hubo muchas denuncias del pueblo, quitaron la exposición. Pero estos tiempo, gracias a Dios, pasaron. Esto tiene muchos reflejos. Y tiene un reflejo único: que, cuando el público está en éxtasis, ninguna opinión oficial sirve. Nosotros pasamos esto hace cuarenta años. Ninguna opinión oficial va a servir cuando el público está en éxtasis. El único juez siempre es el público.

42:38

A veces yo escucho otra cosa: "ah está muy bien porque sus alumnos tocan..." ¡No

[11] Se refiere a una claque

discúlpeme! Para tocar bien, necesita material qué tocar bien. Esta no es la cuestión. Yo comprendo que con Bach es siempre así: si bien, entonces "tocan bien". Y Bach es bueno siempre. Si mal, entonces "tocan mal". Y Bach siempre es bueno. Con música contemporánea el intérprete siempre es ... . Yo sólo enseño a niños y no niños a como tocó Franklin Aguilar los *Estudios la mano izquierda*. Es una maravilla.

43:48

Con la música contemporánea, el intérprete tiene doble responsabilidad: consigo mismo y con el autor. Esto yo lo enseño mucho, muy claro. Porque, a veces, puede parecer que esta "ay, bien porque lo tocan alumnos de piano". No. Lo tocan los alumnos de piano porque es bueno. Es otra forma. Intentan tocar bien, ¡por supuesto que intentan tocar bien! Esta es mi opinión. 44:25

Por eso, cuando usted me preguntó sobre la Sonata Op. 29. Yo ahora estoy en otras cosas de Mario. Pero sospecho que ahora yo la tocaría en otra forma. Porque estos segmentos, fantásticos segmentos de Mario, antes yo no los vi. Porque antes yo ni conocía a Mario. Me gustaba su música, pero intuitivamente. Ahora yo hago con la música de Mario absolutamente otra cosa. Yo hago análisis con el estudiante. Él sabe todo esto y después él empieza a crear. Pero él comienza a crear sabiendo qué es la cosa, qué es esto. Él empieza a crear ya en forma. Estos segmentos yo nunca he encontrado. Yo comprendo que hay unas *Variaciones sobre un tema de Händel* de Brahms. Pero es otra cosa. Son variaciones sobre un tema.

45:37

Entonces ahora yo tengo otra opinión, veo cómo transforma esta manera de escribir yo no veo .... Yo no soy musicólogo, yo no debo opinar sobre esto, esta es la opinión de un pianista. Yo no tengo análogos porque reduce infinitas variaciones de color. Infinitas versiones de animaciones de estos segmentos. E infinitas visiones para la interpretación. Es fantástico. Esta es una cosa que me mueve y me mueve a estudiar con los alumnos esta música porque yo veo resultados increíbles. Alumnos que, no la mayoría, no todos están envenenados de opiniones oficiales y tocan música con enorme disfrute. Además, ahora es más difícil opiniones oficiales. Ahora es más difícil manejar esta situación porque los alumnos tocan fuera del país. Y fuera del país, la gente, gracias a Dios, no conoce las opiniones oficiales, entonces la aceptan como está. Ahora es muy difícil manejar esta opinión y cada vez va a ser más difícil porque los alumnos tocan, en todos los lugares donde sea posible.

48:00

J. C. Y usted lo dejó muy claro en el artículo del domingo.

A. S. Si. Así es la cosa. Yo tengo mi visión debido a que yo tengo que hacer las cosas de tal manera que pueda dormir tranquilo conmigo mismo. Yo no hago mal a nadie, pero yo hago bien si yo estoy seguro que es correcto.

Yo defiendo mis posiciones absolutamente claras. No importa qué piense alguien y que no piense alguien. Para mí no importa. Yo pienso así.

48:49

J. C. ¿piensa usted que la composición de este tipo de música renueva los lenguajes musicales de la región, de Centroamérica?

A. S. No. Yo pienso (que) más. Yo tengo el convencimiento que esto renueva lenguajes del mundo porque no conozco este tipo. Él es absolutamente único en su lenguaje. Y yo comprendo por qué él no cambia su lenguaje. Porque él, como yo como intérprete no tengo límites para interpretar, él como compositor no tiene límites para componer. Y él no quiere hacer esto a favor de una posición oficial o agenda oficial o no sé cómo.

Sólo pienso yo que, conociendo toda la historia de los estrenos de la música de

Mario, necesita tener muchísimo cuidado con estos los estrenos. ¿Por qué? Porque este tipo de música si las personas que tocan no están adecuadamente preparadas o guiadas, como los alumnos, puede hacer un daño enorme. Porque yo escuché este *Tercer concierto* y comprendo por qué no sale. Y yo comprendo dónde está esto, y yo comentaba a Mario. Pero yo escuché con furia dentro y vergüenza que el público tuviera que escuchar esto. Que no se pudiera salvar es otra cosa. Y yo dije a Mario que yo espero que en algún momento… Él después como que bajo y dijo "No, este concierto nunca lo vamos a tocar más". Y él está seguro que esto fue un fracaso por algo que él no hizo. No, fue un fracaso porque no cumplieron.

51:27

J. C. No lo comprendieron

A. S. No. Porque esta música, como ninguna otra, exige el talento de interpretar. O como (está) escrita con talento de escribir, exige mismo talento de interpretar. Si no hay creatividad, mejor no acercarse ni a dar. Y yo a veces veo que es lástima que él permite a veces interpretar, no sólo música la pianística, él a veces permite interpretar a gente (él no tiene posiblemente otra opción) que no son las indicadas para él o no están preparadas para él. Porque es música de altísimo nivel.

Yo no sé qué pasaría hoy si Segei Prokofiev (era un pianista grandísimo, pero no sólo hizo obras de piano) no hubiera nacido en Rusia, sino en Costa Rica, yo no estoy seguro que ahora el mundo lo conocería, porque necesita encontrar un talento de interpretar. En disposición de Prokofiev estuvieron los mejores pianistas del mundo, estuvieron los mejores violinistas del mundo, estuvieron las mejores orquestas del mundo, estuvieron los mejores teatros del mundo. Esto es muy importante. Por eso yo a Mario también le hablé sobre esto. A veces es mejor no interpretar que interpretar como la interpretan, porque necesita las mejores fuerzas para esto.

Yo le puedo dar pianistas, por esto sólo la música pianística habla de todos lados de Mario. Pero yo no le puedo dar un teatro, no le puedo dar un violinista que va a ser frente. Esto es muy importante. Ustedes tocaron música de Mario para dúos, entonces ustedes saben esto perfecto por eso tiene éxito. Si no hay alto nivel de creatividad, no sólo mover dedos, alto nivel de creatividad, no tiene éxito.

54:19

Nosotros vimos esto muy claro. Ustedes escucharon la presentación del libro de Mario, el Op. 143 en la Embajada de México, ustedes vieron la diferencia entre un alumno que toca con creatividad o un alumno que toca las notas desnudas que están en el texto. Notas desnudas no sirven porque es así: cuando tocamos una obra de Bach, notas desnudas no salen hasta el escenario porque el profesor o le va a explicar o le va a decir: "oye, tu no sirves para esto". No existe Bach sin interpretación ¿existe o no? No. Una obra contemporánea pobre puede investirse de interpretación. Tocaron: "yo toqué pú… (hace gesto de tocar)" ¿quién te dijo que es todo? Nosotros sabemos que obra talentosa tiene atrás del texto mucho más que el texto. Y, que mientras el intérprete más talentoso es, la obra suena mejor. Lo sabemos. El problema es que cuando tocamos una obra de Bach, ya sabemos qué hay detrás porque están escritas bibliotecas de libros de qué está atrás. Ya sabemos. Ninguna persona se acerca a un preludio y fuga si no sabe que son voces cómo interpretar, que segunda menor hacia abajo es un llanto, segunda mayor arriba es un disfrute sin fin… Ya sabemos todo esto muy claro.

Sobre obras de Mario, u obras contemporáneas es posible, que uno toca todo y ya, y dice: "ah, bueno, ya toqué…" Así es mi opinión. Las obras de Mario ahora yo tengo aparte es un ilimitado campo de creatividad.

56:49

J. C. Cambiando un poquito el tema: ¿qué significa innovación en la música centroamericana?

A. S. Innovación en la música centroamericana puede significar mucho. Yo veo cada vez innovación cuando yo puedo interpretar a mi manera o en la manera que yo pueda aplicar. Yo pienso también que necesitas hablar con musicólogos. Posiblemente para Tamara esta pregunta es mucho más actual. Ella puede hablar horas sobre esto, hablando sobre nuevas armonías, hablando sobre armonías... Ella escribió un doctorado sobre tradiciones-innovaciones sobre música de Kirguistán. Cómo aplicar a melodías y canciones tradicionales, métodos de componer de vanguardia. Ella te puede explicar esto mucho más porque yo pienso que aquí pasa igual. A pesar de que estos segmentitos de Mario no los aplicaron nunca.

Para mí es la expresividad de ideas nuevas de interpretación, de expresividad de emociones nuevas a música antigua, a música que ya tenemos. Por eso yo en una forma, otra persona podría verla en otra.

Esto es mejor con musicólogos.

58:43

J. C. ¿qué opina de los compositores que, en pleno siglo XXI, siguen componiendo música tonal?

A. S. Esto puede ser. Yo que música buena puede seguir en diferentes formas. Puede seguir siendo tonal o atonal. Ahora hay un movimiento, pienso que mundialmente hay un movimiento de neoromanticismo. Y pude ser ¿por qué no? Puede ser todo. Si el público escucha y hay la necesidad, puede ser tonal, y ahora hay otra vez neo-neoclasicismo y puede ser todo. Si es talentoso y si esto tiene consumo. Otra cosa es que hay gente que sigue con un esquema y no quieren cambiar porque no quieren y si tienen su público, bien por ellos. Yo no tengo interés en esto.

1:00:09

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchas de estas cosas fueron utilizadas ya en Europa y Estados Unidos desde hace muchos años.

A. S. Primero, esto no importa porque yo pienso que un compositor costarricense, no necesariamente Mario Alfaro, un compositor que maneja las formas en que ya escribieron Stravinsky o Shostakovitch o Satie o no sé quién, maneja folclor, no veo nada malo. Porque Stravinsky escribió una suite que se llama *Ruskaia* no *Costarricánskaia*. Yo no veo nada malo. Todas son búsquedas, no veo nada malo.

El que yo tenga mi propio interés, eso es una cosa. Que los interés respecto al campo universal es otra cosa. Yo no veo nada malo porque en su momento, hace 80 años muchos compositores rusos imitaron en su forma, imitaron en la forma rusa, música de Bach de Chopin, música de Liszt y ese es Balákiriev que es una talentosísima imitación de Liszt. No sabemos, nunca sabemos.

¿Usted sabe que el concierto de Chaikovsky se parece mucho a temas del Vallé d'Obermann de Liszt? Pero no hubo una defensa de los derechos de autor, entonces terminaron bien pero ambos pero quién sabe. Y con esto no estuvo mal Liszt ni Chaikovsky, ambos son geniales. Pero no veo nada de quién hizo más tarde o quién hizo más temprano (yo sospecho que Liszt lo hizo un poco antes) pero cada país tuvo su manera de desarrollarse. Si aquí llegó la utilización de métodos de aleatoria o ... (interrumpe el teléfono)

1:02:59

J. C. Volviendo a la Sonata: ¿por qué la interpretó?

A. S. Posiblemente era la única que tuve. Ahora yo tengo todas sus obras. Yo me interesé. Ahora no recuerdo, yo tenía las *32 Vagabunderías* casualmente encontrados en la UCR y, posiblemente, la Sonata. Yo ahora no recuerdo. Me gustó intuitivamente,

esta manera de…
En ese momento, yo llegué y Luis Diego Herra me presentó su obra *K 509*, que es una obra fantásticamente talentosa. Pero él no presentó más de este tipo (de obras). Él después presentó una sonata en la que yo no tuve interés entonces ya no tuve interés más con nada. Pero yo sí tuve interés en esta obra. Después, yo comprendí que, posiblemente, esta obra fue una prueba (prueba muy talentosa) y después él no tuvo más interés en seguir con esto. En ese momento, yo encontré las *32 Vagabunderías*, no sé por qué, y esta sonata posiblemente, no sé por qué. Y yo encontré las obras de Benjamín Gutiérrez que también toqué.
Te voy a explicar por qué: Yo no tengo una lista de compositores costarricenses que personalmente me interesen. Primero, indudablemente, está Mario Alfaro. Pero, posiblemente, segundo es Gutiérrez. Yo conocí obras que fueron escritas antes de él. Gutiérrez, en los años 70, era un revolucionario. Posiblemente no menos ni más que Mario. Porque él fue un escalón enorme. Obra de él está obra de pujanas y que estaba escrita antes y apareció Benjamín Gutiérrez con su eterno tema del *Preludio de Pena Negra* y después repitiéndolo en *Concierto*, *Variaciones Concertantes*, esto era súper moderno en comparación con lo que yo conocía. Esto me llama interés eterno. Yo siempre digo que toda la historia de Costa Rica yo respeto a Gutiérrez viendo que (debería obtener) todos los galardones que sea posible porque es un revolucionario en el lenguaje musical. Antes que Mario, es un revolucionario. Mario ya nació en este fundamento que es posible tener después.
Es igual, como con el pianismo. Yo llegué al país donde ya necesitaba escuela pianística que nosotros tuvimos éxito en construir. Yo fui a Honduras con un recital con una chica que vivió en Honduras, de nuestros alumnos, y el yo escuché el nivel y pensaba que si mi hija se casara con un hondureño, yo podía morir de hambre. No porque sean malos, es porque no tienen nivel de hacer Aquí estuvo muy bien. Entonces, si se habla de Mario y Gutiérrez, pienso yo que ya había un nivel cuando Mario apareció. Pero en este momento nada especial, no me interesó que la Sonata fuera mejor que la *K 509*. No me pareció nada. Yo toqué la *K 509* con el mismo o más disculpa me gustó mucho música de Mario. Sólo después cuando yo conocí más cercano y yo conocí más obras de él (es muy amable él, me llevó de una vez todo sus obras), yo comprendí que era un tesoro enorme. Y cuando en conversaciones donde una vez apareció la forma en que él trabaja. Y esta forma en que él trabaja: "ah, es que soy teórico…" no, él reconocía que esto no. Mi esposa es musicóloga y Tamara me dice que, si esta estuviera escribiendo la historia de compositores de Costa Rica (ella nunca va a escribir esto), ella pondría primero a dos personas: Gutiérrez y Mario. Porque esto es válido mundialmente.

1:08:56

Otra cosa: Gutiérrez tampoco apareció en un lugar vacío. Debiera agradecer todos … que hicieron posible hacer esta revolución. Entonces yo no soy de los músicos que piensan: "ah, No había nada. Yo llegué y puse la manguera y crecieron los pianistas". Jamás. Yo agradezco mucho que hubo una escuela pianística que permitió desarrollar el pianismo en el nivel internacional. Permitió preparar otra cosa que, posiblemente, ya hubiera una tierra tan abundante que estos laureados ahora crecen cada vez más y más y cada año más y más y más. ¿por qué? Porque esta tierra es muy talentosa. Posiblemente sólo necesitaba la aparición de nuestro equipo. Posiblemente necesitaba, pero negar todo lo que había anteriormente, está muy mal. No sólo es descortés, es incorrecto históricamente. Es miopía histórica. Porque nunca es posible que nada aparezca de la nada. Había algo.
Otra cosa que yo, en mi visión, valoro a Gutiérrez, valoro a Mario. Con Mario yo tengo también cólera que la gente no comprendan o no quieran comprender o se

hacen que no comprenden o quieran "serruchar el piso" (como dicen aquí) sólo porque sienten... Cada persona lo siente muy bien: sienten que es un talento que si no lo ahogamos ahora después él nos ahoga a nosotros. Esta es otra cosa: no son problemas regionales, son problemas mundiales, muy humanos, universales.

Así es la cosa, yo veo a Gutiérrez y veo a Mario pero yo pienso que necesito agradecer a toda la historia.

Yo explicaba ahora en Francia de dónde vienen, "vea es un país así (hace gesto de minúsculo), cinco millones, y tienen dos escuelas superiores de música. ¿Sabe qué cosa? Yo llegué de una república que ahora es un país que tiene casi diez millones. Y tiene sólo un conservatorio. Aquí no tienen ni cinco y tienen dos escuelas de música: nivel de cultura. Es el nivel de cultura que maduró hasta tener tanto los laureados. Si no hay suficiente nivel de cultura, podría tocar Horowitz con Zubin Mehta el Segundo concierto de Mario Alfagüell, y el público estaba sólo con "aburrideces" pensando: "Ay qué bien. Ahora viene el refrigerio".

1:12:46

J. C. ¿Recuerda usted cuántas veces tocó la sonata?

A. S. Yo no recuerdo.

J. C. ¿Pero conserva los programas?

A. S. Posiblemente, si los busco, sí. Yo sí recuerdo dónde toqué las *32 Vagabunderias* pero sobre la *Sonata*... Yo toque mucho porque yo tenía que aprender rápido porque necesitaba cumplir. Yo tocaba en una sala y en unas iglesias que me ofrecieron... A veces, de la iglesia yo salía con trescientos dólares, a veces salía con dos mil quinientos. Porque esta carrera, en esta carrera entonces todo estaba previamente arreglado. Muy diferente. A veces bien, a veces no tan bien. Pero yo les agradezco mucho a ellos. Yo tuve un manager que me ayudó muchísimo. (él también tuvo su dinero, pero me ayudó muchísimo)Yo pienso que a él le servía porque yo aprendía rápido. Hubia un recital de un compositor que quería hacer su propio homenaje. Pero no podía ir por sólo un concierto. Él organizó varios conciertos donde yo podía sostenerme. Esto era muy buena cosa. Yo le agradezco a la vida, agradezco a la gente.

Pero la música de Mario yo la tocaba con disfrute. Las *32 Vagabunderias* yo recuerdo. Esta yo recuerdo menos, pero si usted piensa que la toqué, entonces yo la toqué. Ahora yo no recuerdo todo lo que toqué.

1:14:30

J. C. Creo que la tocó en los Estados Unidos.

A. S. Si, yo toqué sólo en los Estados Unidos. Yo guardo todos los programas. Posiblemente yo los tengo, pero no recuerdo ahora.

Yo digo que, sobre *32 Vagabunderias* yo no tenía una idea tan clara como tengo ahora. Yo ahora cuando doy clases, exacto sé cuál es la mejor forma y posiblemente por eso, mis alumnos tocan esto atractivamente que yo. Ahora yo no soy una persona que toca música (e intuitivamente me gustó) y yo sé que yo soy prepotente ¿Por qué yo soy prepotente? Si abre partitura, posiblemente...

En tres años, yo toqué más que en el resto de mi vida porque necesitaba vivir. Antes yo tocaba porque necesitaba recibir un segundo grado en mi trabajo o porque necesitaba cumplir plan de Seuz Concert, que es una organización muy bien centralizada (aquí no hay), en que todos los músicos que fueron evaluados por Seuz Concert, tuvieron un beneficio. Podían tocar fuera y dentro del país. Y estuvo absolutamente plan. Tu debes tocar muerto o vivo, porque si no vas a tocar una vez, te quitan del plan y tu vida se acabó. Esta es una organización muy fuerte. Hubo cosas buenas y hubo cosas malas.

Aquí yo toqué porque necesitaba vivir y yo toqué porque había consumo de esto. El

primer trabajo que me ofrecieron trabajo fue esta cosa, no de clases. Y después yo comprendí que necesitaba cambiar, que ya mis colegas no tocaban. Yo no soy Vladimir Horowitz ni Arturo Rubinstein para tocar hasta el fin de la vida, ni tengo el talento…

1:17:00

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

A. S. Eso no lo sé. Yo sé si tiene importancia o no tiene importancia. Yo pienso que hay compositores que tienen pensamiento global y los que tienen pensamiento global escriben obras grandes. Esto no significa que sean buenos o malos. Pero tienen pensamiento global y necesita mucho para expresarse entonces utilizan forma de sonata que es la forma más intelectual en la formación de un músico. Hay compositores que son miniaturistas que no escriben sonatas y esto puede ser… Una ópera no es como una sonata porque una ópera puede ser segmentada y puede ser una aria y otra aria y segmentación y sólo una idea, un contenido. La sonata es otra cosa. La sonata tiene una forma que… la ópera siempre tiene forma…
Yo no quiero decir que los intelectuales escriben sonatas y que los aintelectuales son miniaturistas. Yo no quiero decir esto, ni expresarlo. Y menos, pensar esto. Pero yo pienso que escribir treinta y dos sonatas era necesario para Beethoven. Igual las sinfonías son de lo más intelectual. O Mozart. No quiero decir que si Chaikovsky escribió sólo una sonata y tres conciertos (o dos y medio digamos), que él no era intelectual. No, es un intelectual altísimo, pero los tesoros no los escribió en la sonata. El concierto es otra cosa, pero los tesoros están las miniaturas. Igual Chopin, los tesoros están en miniatura. Y no quiero decir nada en contra de la sonata, mi alumna ganó ahora con la Tercera Sonata de Chopin, ganó el primer premio en … La Tercera sonata de Chopin también es un tesoro. Pero no tuvo necesidad de escribir treinta y dos sontas. Escribió una enorme cantidad de miniaturas. Eso es lo que yo pienso.
Esta es la opinión de un pianista. Yo pienso que un musicólogo te va a dar una opinión absolutamente en otra forma. Yo pienso que en la sonata es necesario expresarse en forma grande y Beethoven tuvo esto. Otros no lo tuvieron. Pero pienso yo que algo sea mejor. Esto es algo que yo sospecho porque yo sé que para tocar sonatas, se necesita enormemente más sentido intelectual que tocar una polonesa. No quiero decir que la polonesa sea algo antiintelectual, pero la polonesa puede sustituir esto por un modo emocional, un modo de expresividad. La sonata no. La sonata necesita tener cabeza muy intelectualmente mente, muy intelectualmente preparación. Eso es lo que pienso yo que soy pianista, no soy musicólogo o un analista. ¡Jamás!

1:20:45

J. C. ¿Mario le escuchó la sonata?

A. S. No recuerdo.

1:21:00

J. C. ¿Se enseña y se estimula la creación y apreciación en las escuelas de enseñanza musical en el país?

A. S. Yo no sé cómo trabajan las escuelas de música del país y no sé su nivel, pero yo sé que los alumnos del Instituto Superior de Arte hacen esto con una enorme estimulación y enorme interés. Ve: estos alumnos tocan en todo el mundo y pueden decir: "No Alexandr, esto no lo toco" No. Ellos con mucho gusto (lo hacen). Cuando fuimos al sesenta aniversario de Mario nosotros tocamos exactamente una quinta. Yo escogí una quinta que presentaron los alumnos. Con una fórmula que intentamos hacer mucho el máximo de alumnos con el mínimo de música porque todos querían tocar. ¡Así es! Así es la forma. Estimula enormemente. Y ellos saben absolutamente

exacto, que esto les ayudará después a crear otras interpretaciones. Esto es un fenómeno.

Pero ¿por qué usted me pregunta sobre todo esto? ¿qué es su tesis?

1:22:39

J. C. Es que en mi tesis yo estoy estudiando no sólo las sonatas, sino estoy haciendo un estudio de lo que se llama el campo musical en Costa Rica y en Guatemala.

A. S. ¿quiere mi opinión profesional? No soy musicologo, soy doctor en piano. Si yo hiciera una tesis ahora, la haría sobre la influencia de la música contemporánea, de vanguardia, de los siglos XX o XXI, sobre la ampliación de las posibilidades de interpretación música clásica. Esto yo lo descubrí hace cinco o seis años. Es un tema súper agradable. Es un tema sin fin. Yo tengo una enorme cantidad de ejemplos.

Los profesores de mi pais, Rusia, me preguntaron: "Vea: esta chica es un tesoro, ella toca Schumann como posiblemente yo no he escuchado, pero indudablemente es Schumann". Lo dijo un profesor. "¿de dónde viene esto?" y yo le dije: "de la música contemporánea".

Francia. Yo no tengo manías, yo sólo veo. Esto no viene de mí, es de la música contemporánea. Daniela Navarro tocó la sonata de Shostakovitch. La Sonata de Shostakovitch aquí nadie la conoce. Yo la puedo tocar "patas arriba" y todos van a gritar bravo porque nadie la conoce. Pero en Francia donde el jurado fue un profesor de Conservatorio Chaikovsky, otro profesor del Conservatorio de Bielorrusia; tercero: un profesor del Conservatorio de Lituania; cuarto: un profesor de la Academia de Música de Krakov; quinto: un profesor del Instituto de piano de París; de Italia, de la Escuela Superior de Música de … Entonces no se puede hacer patas arriba. Una opinión de Lituania: quiere llevarse la niña a Lituania donde va a estar el próximo año Maxim Shostakovitch, hijo de Shostakovitch. La niña toca en una forma que ambos Shostakovitch, papá (que ya murió) e hijo, pueden descansar.

1:26:26

J. C. ¡Qué bonito!

A. S. Esa fue su opinión. Entonces, preguntan "¿cómo?": conociendo la música contemporánea. Entonces si yo hiciera algo, lo haría sobre esto. Porque es increíble. Posiblemente, en esta cosa, la música de Mario sea irrepetible. No sé si te permiten anunciar esta alteración…

J. C. Desafortunadamente ahora no puedo porque tengo que presentarla ya. Pero es un estudio interesantísimo que hay que hacer.

A. S. Hay que hacerlo. Yo no tengo tiempo ni posibilidades y a mí me interesa porque me dicen: "escriba sobre su método". Si yo escribo sobre mi método, quién va a hacer el método. Entonces yo no tengo posibilidades sobre esto. Tampoco pretendo ser el autor de este método. Yo te daré las gracias ese día. Es increíble este tema. No es un tema grande, pero sí increíble. Yo no estoy seguro de que es posible utilizar en cualquier escuela de música. Esto necesita tiempo, necesita culturalizar a la escuela hasta que comprendan. Es el tema más agradable que yo pienso que podría estar en… pero puedes mencionar esto en tu tesis. Estoy absolutamente seguro que lo puedes mencionar porque así es. Antes no me imaginaba esto. Me entró en la cabeza aquí. Yo tengo el testimonio de esto. Es increíble lo que ellos hacen después de esto.

1:28:35

J. C. Claro, estimula la creatividad enormemente.

A. S. Enormemente.

J. C. Yo sí creo mucho en eso.

A. S. Entonces puedes decir que sí y que es una opinión absolutamente válida.

1: 29:03

J. C. ¿cómo reaccionan el público, los colegas músicos, los compositores y la crítica

cuando se toca una obra de Mario?

A. S. Muy interesante pregunta. Depende. Yo te digo otra vez que la música de Mario depende, como ninguna otra, del intérprete. Entonces yo pienso que el público y la crítica, si fuera profesional, podrían reaccionar de diferentes maneras. Pero tenemos intérpretes de muy alta calidad. Entonces, tenemos primero la opinión de los músicos.

La opinión de los músicos es así: quien (tiene) más nivel como músico, (tiene) más alta opinión sobre la música de Mario. La cuestión es así: él es un aristócrata en composición. Entonces un aristócrata en interpretación va tener una más alta opinión que una persona corriente. Así es como lo he observado en todos las presentaciones de música de Mario dentro y fuera del país. Además, yo siempre anoto a mis chicos una frase. Yo no soy muy amante de la música de Schumann. Pero el personaje Schumann, me gusta mucho. Yo siempre he dicho que Schumann fue el primero que dijo sobre Chopin: "Sombreros fuera. Enfrente de ustedes hay un genio". Yo siempre me pregunto: "¿quién puede decir esto?"

1:32:20

J. C. Sólo alguien igual de grande.

A. S. Absolutamente. Ellos lo sienten de una vez: "sólo podía decir un genio" ¿por qué? Porque si no es un genio quien dice esto, él se está autohumillando y entonces, autodestruyéndose. Entonces, ¿quién puede valorar la música de Mario? Sólo las personas iguales a él. Porque un mediocre no puede ni decir ni pensar sobre esto. Diciendo esto, él está firmando su sentencia. Así es mi opinión y así es mi observación. Sólo que se no piense después que si yo proclamo esto es porque yo pienso que yo soy un genio. Yo soy sólo una persona educada. No soy genio. Yo tengo un alto nivel de educación y yo tengo mucha experiencia. Yo no soy un genio. Esta es mi opinión y no tengo dudas en decir que yo pienso y observo que entre más nivel tiene una persona que conoce la música más alta opinión. Menos nivel, menos opinión. Eso sobre los músicos.

1:34:00

Sobre el público. Esto no depende de la preparación que tenga el público. Yo pienso que el diez de mayo del año pasado llegó la elite de Costa Rica al Teatro. No, llegaron cientos y tuvo un triunfo absoluto. Tocaron en Garnegie Hall, llegó público y tuvo un triunfo. En Moscú nuestro público fue más profesional por supuesto. Llegó siempre mucha gente que invitaron a escuchar una niña de Costa Rica y fue un triunfo. Un triunfo que no esperábamos ni yo, ni Daniela ni nadie. Entonces pienso yo que si la obra está bien interpretada, siempre hay un triunfo. Pero si no es un triunfo, entonces necesito pensar es igual que si tocan música de Bach y no hay un triunfo, es que la música no suficientemente bien interpretada.

Esto sobre el público.

1:35:28

Sobre la crítica. Yo pienso que las opiniones pueden ser diferentes porque los críticos en todo el mundo son diferentes. Unos gustan de la música contemporánea y otros no gustan de la música contemporánea. Yo recuerdo que sobre la música de Schostakovitch (los críticos) escribieron que era un "compositorito". Pero la crítica debe tener un estándar de profesionalismo. Cuando la crítica es profesional, yo agradezco la crítica positiva. Y cuando es negativa, yo agradezco la crítica negativa porque el autor de la crítica siempre argumenta. La crítica negativa me permite desarrollarme. Yo pienso sobre todas las cosas así. Yo participé en cinco concursos gané dos y perdí tres. Me sirvieron más los perdidos (ahora, después de cuarenta años, quiero decir). Entonces posiblemente las críticas negativas podrían ser más. El

problema es cuando la crítica tiene sólo el nombre de crítico oficial y no tienen ningún elemento de lo que nosotros llamamos profesionalismo. Es otra cosa por eso es que yo comento que (esa) no es crítica para mí. Tanto no es crítica para mí, que yo leí y hablé con los críticos (rusos y) es sólo positivo. Así es la cosa.

1:38:03

¿Qué podemos decir? Podemos decir algo que yo he propuesto desde hace muchos años. El país, que tiene tan buenos compositores, tan alta propia cultura de interpretación de diferentes ramas, merece tener un crítico profesional. Entonces yo pienso que ambas universidades deben tener interés en abrir una cátedra de crítica. Porque la crítica musical es una profesión y ni en la Unión Soviética ni en Rusia ni cerca, se acercan personas a un puesto que no corresponde a una persona profesional en la rama. Pienso yo que valdría la pena pensar sobre esto. Yo propongo en todas las reuniones de la Orquesta, que es necesario formar uno o unos (mejor unos), porque entre más críticos mejor, uno va a pensar una cosa y otro va a pensar otra cosa.

La crítica debe tener elementos profesionales. Entonces, para mí, (tener) un crítico profesional siempre es positivo. Por eso me molestó que en el artículo escribieron "crítico no siempre es crítico..." ellos ponen las cosas que quieren poner. Yo comprendo lo que quieren poner, pero para mí ellos juegan con las palabras. Palabra crítico musical... Nosotros ni conocemos palabra crítica profesional. Ahora para esto, crítico profesional. Escribir crítica profesional entonces aceptar que la crítica puede ser no profesional. Y si utilizan esta palabra, es un juego de palabras. El crítico no puede ser no profesional. Cualquier cosa no puede ser no profesional. Una vez hubo una crítica en La Nación de Cecilia Casa de Colombia, crítica profesional. Gracias a Dios que ustedes escribieron en La Nación que es una "crítica profesional". Entonces el otro crítico no es profesional.

Entonces por fin, podrían aceptarlo. Pero no lo aceptan porque ellos que crítica es esto y esto y esto... y no es crítica. No es crítica para nuestro pensamiento de niveles profesionales. Pero a mí no me molesta, me molesta sólo que a veces, los artículos desubican a la gente. Yo pienso que esta época está por terminar porque desubicar a la gente es posible hasta cierto momento cuando... En algún momento el pueblo en general va a comprender que el rey está desnudo. A pesar de que a veces el crítico está jugando con las palabras. Él sabe literatura y que él sabe que el rey está desnudo. ¡No, discúlpeme! Él no sabe nada. Es mero juego de palabras.

Yo sólo deseo que un periódico tan respetable como La Nación tenga críticos verdaderos. Y quiero decir que la crítica de danza aunque sea buena o mala sí es profesional. Nosotros, como tenemos formación, yo, de una vez veo que sí es profesional. A veces buena, a veces mala, pero sí es profesional. No es sólo una persona que tiene conocimientos literarios, y más, acceso a toda la crítica del mundo. Así pienso.

1:43:16

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea es fea. ¿es correcta esta afirmación? ¿cómo se puede cambiar esta imagen?

A. S. No. Yo no sé hasta qué punto el Ministerio de Educación ha promovido la idea es fea.

J. C. En realidad me refiero más a los profesores. Los profesores de instrumento sobre todo. Ellos piensan que la música contemporánea es "fea".

A. S. Yo pienso que entre más categóricas sean las declaraciones, menor es nivel de la persona que lo declara. Si hay declaraciones de este tipo, es porque hay una falta de educación en general en el país. Yo no quiero decir que el nivel es malo, pero

entonces hay una falla. Porque ninguno de los países grandes pueden renunciar a esto. No porque esté prohibido, porque la música contemporánea es un enorme campo con muchas ramas.
Yo nací en un momento en que dijeron: "¿qué estás tocando? Aquí es prohibido el jazz. El jazz es malo ¿tu sabes?" Pasaron los años y el jazz era todo. (no jazz: "jazk") y el tango (porque el tango es algo de pensar mal, de la salsa ni hablemos) y lo popular. Pasó el tiempo y ahora unos conocen, y conocemos todos, que el jazz era bueno y que el jazz representaba la lucha por el pueblo negro en los Estados Unidos. Entonces conocimos que es clásico que hay diferentes obras y que hay diferentes ramas. Y ¿por qué el pueblo lo acepta más ahora? Porque subimos la educación. (como dicen los camaradas) Subimos el nivel de educación entonces, ahora sabemos todo esto.
Igual con la música contemporánea. La música contemporánea es mucha cosa. La música contemporánea es Satie, Prokofiev, Hindemith, Honneger, Dallapicolla, Boulez y muchísimas canciones nostálgicas. Y todo es música contemporánea. Entonces, decir que es fea no se puede. Yo pienso que es falta de educación de las personas que proclaman cosas que no conocen. ¿Qué hacer contra esto? Tocar, tocar y tocar. Promover y hacer muchos…
¿Qué hacer? Hicimos un recital de música de Mario Alfagüell. Estuvo lleno de gente y estuvo lleno de aplausos. Entonces una menos, cada vez uno menos, cada vez uno menos, cada vez uno menos… Contra esto no se pueden poner buldózeres como yo te dije, no se pueden poner ametralladoras ni se necesitan. Cada vive como puede, así es.

1:48:04

J. C. ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ámbito mundial o latinoamericano?

A. S. Yo no conozco hasta qué público… No conozco. Yo con obras mundiales comparados con latinoamericanos, con centroamericanos, para mí … . Yo veo la música y si yo veo que es posible mostrar al mundo, con mucho gusto hago propaganda y lo demuestro. Yo no tengo tantos ejemplos. Hay música que yo no mostraría. Yo estoy creciendo junto con la orquesta de la Universidad. Hay cosas que yo no demostraría. Hay cosas, como el concierto de Dieter Lehnhoff; indudablemente, la música de Mario; la música de Benjamín Gutiérrez que yo mencionaba, revolucionaria… Yo puede que posible demostrar a nivel mundial sin duda y van a aceptar igual como cualquier tesoro de cualquier música porque yo no pienso tanto que: "Ah, esta música es costarricense y necesito explicarla… Disculpe, nosotros llegamos de Costa Rica y vamos a tocar música costarricense". No. Cuando Daniela Rodó tocó la música de Mario en Moscú, ninguna disculpa, la gente quedó con la boca abierta. Cuando tocan concierto de Dieter Lehnhoff, ningunas disculpas, no necesita. Esta es una obra muy bien hecha. Es una obra de muy alto nivel. De música que yo casualmente escuché que llama mi interés: yo escuché algo del compositor guatemalteco Joaquín Orellana. Esto yo lo escuché y de una vez se oye de un nivel altísimo. No porque es guatemalteco o no es guatemalteco, es el nivel. Es el nivel y por esto pienso que podría ser presentado. De otros, yo escuché una pieza de Cardona que está montado … no sé, pieza de orquesta muy interesante. Podría ser. Otras cosas ya me interesan mucho menos. Pero esta es mi posición personal y he pensado: "esto yo podría hacer, esto yo no podría hacer". Nada más.
Yo estoy segurísimo que música de Gutiérrez yo pienso que es posible hacer. Si la orquesta va ir, yo intentaré meter en el programa y la hacemos. Indudablemente con otra persona las *Variaciones concertantes*, pienso yo que se puede hacer. Es mi

parecer que va a llamar el interés, eso espero, pero no está aprobado. La orquesta la va a presentar y yo sé que va a interesar. De esto yo estoy segurísimo. La música de Gutiérrez yo sólo pienso que, me estoy apoyando en mi experiencia y mi experiencia me dice que esta es también muy provechosa.

Eso pienso sobre la ubicación. Es diferente. Hay obras *K 509* yo estoy segurísimo que la podría mostrar en cualquier lado. Es una obra de muy alto nivel, pero lamentablemente, yo no veo nada más de él.

1:53:25

J. C. ¿y cuál es la música nacional que se enseña en el sistema educativo y en las escuelas de música de país?

A. S. No lo sé. Esto sería necesario hablarlo con los profesores. Además, no sé en qué forma se enseña.

Nosotros no tenemos pocos alumnos, pero podrían ser más si el sistema sirviera. Pero no yo sé.

1:54:12

J. C. ¿cuál y cómo es la música oficial en el país, cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

A. S. No sé qué es música oficial. Esta palabra, música oficial, me suena a los peores años de la Unión Soviética. Esta palabra huele mal. Porque en los primeros años hubo todos estos oficiales que, gracias a Dios, nosotros no conocemos quiénes eran u olvidamos sus nombres. Que exigieron (declama una poesía en ruso).

Pasó la primavera
Llegó el verano
Gracias a Stalin
Por eso.

No sé ni quién la escribió, pero era como una receta oficial. Entonces por eso esa palabra, para mí, es terrible. Por eso yo no sé qué quiere decir usted. Yo sé que se utiliza…

(leo la definición)

1:56:30

Yo no conozco esta música. Posiblemente, gracias a Dios. Muchas cosas que yo he escuchado a la Orquesta. Esta música que interpretó la orquesta no es buena. Yo nunca vi la partitura, pero por la interpretación y por la forma, no es válida. Muchas cosas que yo he escuchado no es válida. Absolutamente. Ni por ningún crítico profesional ni no profesional, ni el análisis de la armonía ni antiarmonía. Nada. No la quiero ni escuchar.

Pero ¿por qué son oficiales? Me parece que la cuestión más oficial debería ser la música de Mario Alfagüell. Esta sí representaría al país (de manera) más exitosa. Yo no sé que piensan esos órganos oficiales como música oficial y como música no oficial. De esto yo no sé, no puedo decir nada sobre esto. Sólo que la música que yo escuché, es mala. Puedo decirlo así: o son cosas que no son nuevas, transmitidas de otras épocas y compositores, o son nuevas y malas. Entonces no puedo decir nada sobre esto.

Si yo trabajara con la Sinfónica Nacional… (y esto para mí es una cosa muy extraña) En Rusia existen muchas orquestas, pero la Orquesta Nacional de la Unión Soviética o la Nacional de Rusia, si van a tomar, si van a dar en dosis dietéticas la música de su país, van a acabar en el segundo mes. Van a decir: "¿qué hacen ustedes? Ustedes tocan sinfonías de Beethoven? Perfecto. Invitamos una orquesta de Alemania, va ser más barato y van a tocar todas las sinfonías de Beethoven. No, esta cosa no sirve. No sirve desde el punto de vista del patriotismo. La Orquesta

Sinfónica Nacional de primero tiene que presentar en el programa todo el surtido de música nacional.

1:59:36

Otra cosa que no estaba permitida... Bueno, hubo tiempos malos, pero después hubo tiempos buenos (no sólo malos), y en mis años de estudio se ofrecía toda la música: tonal, atonal, romanticismo, neo-romanticismo, neo-clasicismo... Tocaron, y tocaron todos los tipos de música. Hubo unas temporadas cuando tocaron... ¿como hubiera crecido Shedrín si no hubieran tocado su música? Tocaron todo tipo de música. Entonces, me parece que hay una falta de visión. Después, cuando se toque todo tipo de música, ustedes pueden escribir que esta música es buena por tal razón, es mala por tal razón... Se necesita tocar en forma satisfactoria para saberlo.
Hubo (en la Unión Soviética) lo que aquí se llaman "Lecturas" de música del año. Pero estas lecturas se realizaban durante meses. Era la "Reunión anual de la Unión de compositores". Durante meses estaban en todas las salas y todas las salas estaban llenas. Hubo catálogos, discusiones, y todas estas cosas eran profesionales. Por supuesto, sobrevivieron los mejores. Toda esta cosa era profesional. ¿Cómo es posible tener (aquí) una persona que se anuncie como crítico? (Ahí) hubo personas que tienen su diploma de críticos. Hubo una enorme cantidad de críticos: de izquierda, críticos de derecha, críticos de este lado y críticos de este lado, y cátedras de musicología... Los alumnos escribieron una revista que se llamó "Música soviética". Era una revista que salía cada semana con análisis enormes de izquierda y de derecha y por supuesto, hubo discusiones "mandándose al diablo" pero en un leguaje profesional y grande. Entonces este término del "país libre" no me sirve. Por eso yo no pienso que tienen que perder este término. Esta es la primera cosa, ni tienen que tener este término.

2:02:29

Para mí, los programas de educación musical son otra cosa. Yo pienso que los programas para educación musical tienen que tener compositores que tengan un don para esto, que sean los indicados para esto. No un compositor, mi amigo: "tu quieres..." Entonces el resultado va a ser que ni los niños aprenden ni los profesores saben qué hacer con esto, y no es el reflejo de las posiciones. Porque es posible tener de todo. Yo digo: "esto no me gusta por tal razón, tal razón, tal razón..." no me gusta el minimalismo. No me gusta pero existe. ¿Cuántos minimalistas existen? A mí, personalmente, no me gusta. Pienso que limita... Yo ahora tengo el punto de vista del intérprete ahora, como profesor como no me sirve.
Yo pienso que el oficialismo no puede existir en un país democrático. No puede y no debe existir. Cualquier compositor tiene igual derecho a expresarse. Pero esto si existe sólo una orquesta que limita a esto, esta orquesta debe dedicar, por lo menos, de las doce presentaciones, tiene que dedicarse, primero cada presentación tiene que dedicar, de cuatro obras, una cuarta parte tiene que dedicarse (a la música nacional). Además, debe haber unos tres conciertos de extensión que se dediquen sólo a esto. Esto sería lo correcto. No pueden tener mi sello. Si yo fuera el director, "esto me gusta, esto no me gusta" en música contemporánea, necesita tener mucho cuidado para después, en el otro mundo, no meterse en papel de malo. Porque nadie sabe qué va a pasar con esta música dentro de doscientos años. Sólo la historia puede saber qué va a pasar. Por eso, una cosa es lo que yo presento o dirijo con mi personal interés. Otra cosa es lo que yo dirijo o presento sin mi personal interés. Pero debo presentarlo todo para después no tener incomodidades en el otro mundo. Yo pienso así. Yo soy el director y por eso yo no debo tocar toda la música. Yo toco la que me interesa.
Además, yo pienso que Mario es el compositor que la cultura nacional intentaba

sacrificar por muchos años. A propósito. No sé ni veo por qué. A veces pienso: por qué, y no sé por qué. Es como seguramente dejar mal al más talentoso. No sé por qué. A veces se meten en la discusión personas que llegan a seminarios, extranjeros malísimos, que... Otra cosa, si yo llego a otro país, abajo nunca ni idea de juzgar la música del país al que llegué. Pero buscan siempre quien no tiene las manos limpias y utilizan como quieren. ¡es terrible esta cosa!

2:07:35

J. C. ¿existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en el país?

A. S. No. Yo no sé en el nivel oficial, pero pienso yo que la Cátedra de piano de la Universidad Nacional apoya la música contemporánea. El Instituto Superior de Arte igual apoya la música contemporánea. Siempre pueden decir que: "la apoyan, pero apoyan sólo la de Mario Alfaro". Yo te puedo decir que sí, sólo la música de Mario Alfaro porque otros no la apoyan.

2:08:55

J. C. ¿cómo describiría sus relaciones con los demás actores del campo musical de Costa Rica: compositores, el público, los músicos...?

A. S. Yo pienso que con el público es más fácil. Con estas temporadas que nosotros hacemos ya tienen su público. Ya el público está llenando las salas no importa si hay propaganda o no hay propaganda, haya artículos o no haya artículos, la sala siempre ya está menos. Entonces el público tenemos relación independiente.

Con otros músicos, nosotros trabajamos con otros músicos de la Universidad (con quienes) tenemos perfectas relaciones y la Cátedra trabaja como un organismo. Con otras universidades, siempre son más con personas. El acercamiento siempre sin respuesta. Pero no es que sufrimos esto, pero lo constatamos. Yo sólo pienso que si tuviéramos más conexión con otras instituciones públicas... Ejemplo: el Castella. Nosotros (siempre) ofrecemos al Castella: "vengan, vean cómo estamos". Porque antes, nosotros Castella, nuestros alumnos tocaban y los profesores gritaban "bravo" y hubo ovaciones. Pero, más adelante ya no pasó (más esta) cosa luego del señor Sergio (Herrera). Ellos ni quieren llegar y del alumnos Castella llegan igual de malos para Universidad, igual no preparados. Posiblemente muy buenos, pero para entrar en Universidad no preparados.

De otras instituciones, prácticamente nunca llegan. Llegan a veces los alumnos y nosotros, con pequeñas excepciones, tenemos que mandar a casa porque no podemos aceptarlos en el Instituto porque no tenemos convenio y no queremos ninguna dificultad en las relaciones que no están "cariñosas". Entonces los mandamos a casa. A veces, ellos están listos a abandonar sus instituciones y yo con eso . a pesar de que no son los mejores alumnos porque llegan tarde y no tienen la costumbre de trabajar como nosotros trabajamos. Intentamos hacer algunos recitales pero nunca nos ellos nunca contestan nuestras preguntas porque dicen que nosotros tenemos condiciones especiales. Pero yo les ofrecí el año pasado que la Temporada Pianística la dividiéramos entre los dos. Tenemos ocho recitales: cuatro recitales nuestros estudiantes, cuatro recitales sus estudiantes. Nunca contestaron a pesar de que nosotros lo pensamos... No les interesa. Pregúntale a Gerardo y a Luis. Yo siempre pienso que igual: que si trabajáramos juntos las dos universidades más grandes, nos enriquecemos ambos. No sólo nosotros ni sólo ellos. No hay relación y nosotros no podemos perder el tiempo con eso. Hasta ahora, que invitamos a Edwin Marín, el jefe de cátedra, lo invitamos a trabajar aquí porque tenemos que seguir acercándonos. Tener más relaciones. Además, Edwin mostró muchos años interés en nuestro sistema. Entonces demostramos a todo el mundo que nosotros somos abiertos. Nosotros no sólo es música ni una clase, ellos pueden llegar a cualquier

clase: grupal, individual, aquí, en el Instituto, ninguna persona sería rechazada. No tenemos ningún secreto, si quieren. Si no quieren, no quieren... No buscamos ni pedimos, pero . A veces recibimos llamadas: "tomémonos un cafecito y posiblemente trabajaremos juntos" y nada más.

2:14:20

J. C. Muy a lo costarricense.

A. S. Nada más.

J. C. Bueno, la última: ¿qué presencia tienen Mario y su obra en el panorama musical costarricense?

A. S. Yo pienso que es una de las figuras emblemáticas. Esto ya está claro: es una de las figuras emblemáticas en el panorama de la música costarricense. El portavoz oficial puede cualquiera, pero realmente para un futuro, se ha convertido ya en un emblema porque es profesional. Por supuesto, está en la pura vanguardia no sólo por su manera de escribir, está en la vanguardia porque está al frente de todo el cuerpo de compositores. La palabra "compositor oficial" yo pienso que nace donde no hay una panorámica general. Imaginemos ahora a un pianista, no importa cuál, le dan el título de "pianista oficial". No, discúlpeme Cuál es el pianista oficial cuando decenas de pianistas salen fuera del país y ganan premios. Entonces cuál pueden decir ahora que es el pianista oficial. No, discúlpeme porque hay concursos internacionales y todo que quieran salen y ganan premios y no son oficiales. Entonces ¿quién presenta al país?

Yo pienso que este oficialismo en la composición nace con una fórmula (de quienes) piensan que el mundo es de Golfito hasta San Carlos. Entonces este es su mundo y en este mundo hay persona X que es el "compositor oficial". Pero ¿cómo el oficialismo puede sentir una persona que hay...? Discúlpeme, hay compositores que se tocan fuera del país. Y se tocan y reciben crítica profesional. Entonces es un absurdo. (puedes escribir que es un absurdo, es mi opinión) Esto es sólo para la gente que tienen el mundo de Golfito hasta San Carlos. Entonces en este mundo, y en de que a , a hay una persona oficial, pero además de este mundo...

¡Un momento: hay mundo! Y yo estoy muy orgulloso de este mundo porque dijo que: vea, es pequeño, sólo número 16 en este mapa, pero hay dos escuelas de música y yo estoy orgulloso. Pero cuando escucho esto pienso: "Mamma mia" esta gente a veces no comprenden que existe esto. (Es) como una persona que creció en un closet y que hasta ahí estuvo su sur o su norte. Entonces es un closet, no puede ser. Este término es más raro para mí y nadie me lo puede explicar. Posiblemente uno de los éxitos de estos pequeños pianistas que nosotros abrimos mundo como está.

Porque cuando fueron primeros concursos y yo avisaba algunos, a sus mamás, que ustedes llegan a New York y hay pianistas mejores que su hijo y necesita prepararse mucho... "¿cómo mejores que mi hijo? Entonces lo saco de piano". Ellos ni imaginaron. Ahora Josué González dice que: "vea, este concurso estuvo, (a pesar de ganar el tercer premio) era más difícil de mi vida y yo recibí el tercer premio". ¡Mamma mia! Pero él expreso lo que él pensaba, pero él no pensaba que es el mejor del mundo. En realidad superó su imaginación. Es otra cosa. Estuvo una mamá: "nadie es mejor que mi hijo". Entonces sacó de piano.

2:20:00

J. C. ¿y se lo llevó?

A. S. Al final sí. Muy talentoso pero cuando vio la realidad, al final se lo llevó. Salió el muchacho de piano porque no soportó que el mundo fuera tan diferente. Porque él pensaba que yo lo estaba amenazando. Pero salió una vez y otra vez y comprendió

que yo no lo estaba amenazando, que la realidad es así.
Entonces, algo de este oficialismo no es pienso así que piensan de aquí hasta aquí. Disculpe yo quiero estos recitales interpretados en Moscú, qué van a decir. Yo no pienso que todo es malo o que todo es bueno. Me parece que esto es injusto para la democracia que ustedes cuidan tanto, me parece que esto es injusto. ¿no tengo razón?

J. C. Sí. Pero sí hay cierto oficialismo con ciertos compositores.

A. S. Pero esto no debe ser. Es malo. ¿quién dio la indulgencia de decidir esto? Yo pienso que esto me gusta y esto no me gusta. Esa es otra cosa que puedo justificar. Pero quién dio la indulgencia para historia que este yo guardo y este yo borro. Posiblemente que después de cincuenta años van a maldecir tu nombre y van a buscar por tus . quién sabe. Yo pienso sistema injusto, no puede ser.
Otra cosa, que sí tocan poco. Tocan poca música. Que la tocan de buena forma o mala forma no sé.
Sobre las instituciones yo pienso que tenemos buenas relaciones niños todas instituciones normal valoramos todos.

Entrevista a Eduardo Solano[12]

J. C. ¿Cuál ha sido su proceso de formación?

E. S. Inicié y mantuve los estudios de piano en el Instituto Superior de Artes a cargo de los profesores Dr. Alexander Sklioutovski, M.M. Melzer, Lic. Violeta Badgassarova, Lic. Gerardo Meza y M.M. Luis Monge.
A lo largo de mi carrera he recibido clases con el Dr. Bruno Bottazzi (Pinault School of Music, New York), Dr. Stephen Perry (Interlochen Arts Academy, Traverse City, Michigan), Dr. Robert Roux (Rice University, Houston Texas), Dr. Jaques Sagot (Rice University, Houston Texas – pianista costarricense), Dr. Gyorgy Sandor, (Julliard School, New York), Dr, Alexandre Lustchevsky (Polonia), Dra. Ana Maria Trenchi Bottazzi (Pinault School of Music, New York), Dr. Arcady Aronov (School of Music, New York) y me he presentado en el Teatro Nacional, Auditorio Nacional, Teatro Melico Salazar, Teatro Eugene O'Neill, Teatro 1887, así como en Weill Recital Hall, Carnegie Hall (New York), The Graves Recital Hall (Columbus, Ohio), The Interlochen Arts Academy (Traverse City, Michigan), Casa de los Tres Mundos (Granada, Nicaragua).

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

E. S. Sí.
Como parte de la formación musical que recibo en el ISA y como disfrute personal.

J. C. ¿Ha recibido algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

E. S. Si.
En el ISA reconocen la importancia/relevancia y el valor de la música contemporánea mundial y nacional. El ISA promueve la ejecución y apreciación de la música contemporánea entre sus alumnos y espera, a través de ellos, llegar al público.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, cree usted que puede ofrecer al compositor la técnica utilizada por Cardona en su sonata para piano?

E. S. La técnica de composición de Cardona (para esta obra en particular así como para su obra en general) la considero de alto nivel y de gran madurez. Los compositores pueden encontrar en la obra recursos de composición de gran riqueza para la elaboración de obras contemporáneas. La obra abarca diversos "ambientes" y "emociones" tales como la contemplatividad, la furia, la lejanía, el dramatismo, el ímpetu, la soledad, entre otros. Esta gran gama produce una diversidad de sonoridades que alcanza una gran profundidad y expresividad tanto para el intérprete como para el oyente.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

E. S. No (En términos generales).
La forma sonata tuvo su apogeo y agotamiento en el período clásico y desde entonces, a mi juicio, ha sido una forma "obsoleta". Sin embargo existen casos PARTICULARES de sonatas de alto nivel, posteriores a esta época, que gozan de un avivamiento, gracias a un uso novedoso de la forma. Este es el caso de la sonata de Cardona.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

E. S. En mi opinión, innovación es creación o renovación de lo existente mediante la implementación de nuevas técnicas y procedimientos. Es el desarrollo y crecimiento mediante la búsqueda de nuevas posibilidades y nuevos horizontes.

---

[12] Respondida vía correo electrónico.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

E. S. Pienso que el sistema tonal – funcional ha sido utilizado con exhaustividad. El estancamiento de la composición en el sistema tonal – funcional ha contribuido en gran manera a la poca difusión y apreciación de la música contemporánea. Si los compositores continúan perpetuando técnicas de composición anticuadas nunca se dará una evolución musical. Esta negación al cambio está truncando el avance a nuevas formas musicales propias de nuestra época y sensibilidad. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, se puede lograr un "renacimiento" en casos específicos mediante el uso creativo de este sistema.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

E. S. Considero que no es innovación en los casos en los que los compositores no se han desprendido de las técnicas y recursos establecidos (sea de forma voluntaria o involuntaria) y se limitan a la reproducción de lo existente. En los casos en los que los compositores parten de lo establecido y aportan nuevas ideas de forma progresista sí le llamaría innovación.

J. C. ¿Por qué interpretó esa sonata?

E. S. La sonata me fue recomendada por profesores del ISA como parte del programa académico.

J. C. ¿Cuántas veces la ha tocado?

E. S. La sonata fue ejecutada en varios conciertos de menor escala y en dos conciertos de mayor escala en el Teatro Nacional (San José, Costa Rica) y en la Casa de los Tres Mundos (Granada, Nicaragua).

J. C. ¿Qué dificultades presentó para la ejecución y la interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria…?

E. S. La complejidad de la obra en términos de composición significó: dificultades en la ejecución por razones técnicas; dificultades en la expresividad y profundidad debido a la naturaleza descriptiva de la obra (la obra está basada en textos de Juan Rulfo) lo cual implicó una planificación de la interpretación para poder recrear los escenarios y emociones descritas en el texto; dificultades en el ritmo debido a la complejidad de la métrica y de la figuración; dificultades de memorización debido a la complejidad del texto musical (Esta complejidad no solo es propia de la obra sino del estilo ya que la construcción/estructuración de la música contemporánea suele no ser visible a simple vista lo cual implica un estudio/análisis de la obra para lograr un mejor entendimiento que facilite el proceso de memorización y permita una ejecución "consciente" de la obra).

J. C. ¿Qué importancia cree usted que tiene para un compositor componer sonatas para piano?

E. S. Me parece que la importancia primordial es de carácter pedagógico. La composición de sonatas es esencial en el estudio de la composición y también es útil para afianzar los conocimientos que ya posee un compositor.

J. C. ¿Cuál fue la opinión del compositor acerca de la interpretación?

E. S. La interpretación recibió una opinión favorable por parte del compositor.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

E. S. Poco.

Las instituciones musicales de este país se centran en el repertorio clásico tradicional. La mayoría de estas instituciones son conservadoras y poseen programas rígidos. Existen esfuerzos para dar a conocer la música no tonal a través

de conferencias/seminarios, conciertos y cursos/charlas pero carecen del peso necesario para generar cambios. Lo que se necesita es una integración de este tipo de música a los programas de educación musical.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

E. S. El intérprete es el vínculo entre la música y la audiencia. Debe procurar generar interés, motivación y aprecio por la música en el oyente y velar por el "bienestar" de ésta. Sin embargo, el intérprete debe estar al servicio de la música y no al servicio del público.

J. C. ¿Qué esperaba de la sonata antes de conocerla?

E. S. Esta sonata no solo fue la primera obra de Cardona que llegué a interpretar sino que también fue mi primer contacto con su música. A pesar de esto, el hecho de que la sonata estuviera basada en textos de Juan Rulfo me llevó a considerar la obra como de carácter descriptivo.

J. C. ¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?

E. S. La obra se apegó a las consideraciones previas que tuve acerca de su naturaleza descriptiva. La obra busca y logra, a través de la música, recrear los escenarios descritos en los textos.

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que la interpreta?

E. S. Lo desconozco.
La obra siempre fue interpretada como parte de un programa. Los comentarios recibidos estuvieron dirigidos a la presentación en general y no a las obras individualmente.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

E. S. Es una afirmación incorrecta.
Primero que todo, debido a la naturaleza subjetiva del arte no hay cabida para estas declaraciones absolutas de belleza. En segundo lugar, esta noción es producto de la ignorancia y del desconocimiento. Como seres humanos tendemos a temer lo desconocido, a rechazar lo diferente y a veces a resistir el cambio. La falta de educación musical impide que el oyente entienda la música y la falta de contacto con la música contemporánea impide que la disfrute. La música contemporánea necesita tener una mayor presencia en la escena musical y en el sistema educativo para poder erradicar éstas ideas arcaicas y retrógradas.

J. C. ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

E. S. Es evidente que la música centroamericana no ha sido tan abundante como la música de otras regiones y que en comparación resulta casi inexistente. El ambiente musical no es el adecuado para el desarrollo musical y mucho menos para el desarrollo de la composición, razón por la cual, se da una alta migración de músicos al exterior. Mientras esta realidad se mantenga, Centroamérica seguirá sin que la música sea parte de su patrimonio y seguirá ocupando un lugar distante frente a otras regiones.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

E. S. La presencia de la enseñanza musical en los sistemas educativos es casi nula (principalmente porque se considera que la música y en general el arte es prescindible y carece de importancia real) y en las escuelas de música predomina la música clásica foránea. Se da una pequeña inclusión de obras en los programas de

enseñanza musical pero resulta más una obligación patriótica que un genuino interés por la música nacional.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

E. S. La música en Costa Rica es principalmente clásica tradicional. Las instituciones que tienen la mayor intervención son el Ministerio de Cultura, las universidades estatales (UCR y UNA) y la Sinfónica Nacional. Costa Rica es un país muy tradicional y conservador en lo que respecta al gusto musical y esto impide la expansión (diversidad) y crecimiento (calidad) de la música nacional.

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

E. S. Es un monopolio. Encuentro que esta crítica es poco objetiva y que se fundamenta en convenciones y atractivos cuestionables. Además, resulta más una descripción ornamentada que un escudriño y comprensión de la música y de quienes la ejecutan.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

E. S. En Costa Rica el apoyo es escaso.
El verdadero respaldo lo dan las instituciones de educación musical superior en su mayoría impulsado por los mismos compositores por medio de conciertos, conferencias y actividades afines. El resto del apoyo consiste en simple publicidad que en su mayoría le da más importancia el evento que al valor de su contenido.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de Cardona?

E. S. No. El sistema educativo de Costa Rica no considera a la música como parte integral del proceso de formación académica y humanística. En los pocos casos en los que está presente la música en los programas educativos ésta suele ser clásica tradicional. Rara vez se promueve la música contemporánea.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

E. S. Como estudiante de música no mantengo ninguna relación significativa con otros miembros "de profesión" del campo musical.

J. C. ¿Qué presencia tienen Alejandro Cardona y su obra en el panorama musical de su país?

E. S. Alejandro Cardona es un importante compositor y pedagogo de gran valor para el patrimonio cultural del país. Me parece que es una de las más valiosas figuras del campo musical que poseemos y que su música ha trascendido, por su madurez y calidad, a estratos de nivel mundial.

ENTREVISTA A JULIA SOLARES[13]

Recibida 6 de mayo de 2008

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

J. S. Bachiller en Arte Especializada en Piano: Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Año 1971.

Second Prix Conservatorio Real de Música de Bruselas, Bélgica. Año 1976

Maestra en Arte Especializada en Piano. Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Año 1983.

Durante esos años asistí a cursillos de perfeccionamiento del instrumento con maestros de diversas nacionalidades, como el pianista italiano Guido Agosti y las pianistas belgas Pauline Marcelle y Marie Claude Werchowska.

J. C. ¿Acostumbra tocar música contemporánea?

J. S. Siempre he tratado de incluir en mi repertorio alguna obra contemporánea, sobre todo de compositores guatemaltecos.

J. C. ¿Ha recibido algún impulso durante su proceso de formación para que ejecutara música nacional y sobre todo, música contemporánea?

J. S. En los años en que realicé mis estudios, el programa de piano de Conservatorio incluía la música contemporánea en una forma generalizada, desde los impresionistas hasta la época actual. En esa época entré a formar parte de la Asociación Juventudes Musicales de Guatemala, en la cual los estudiantes de ese entonces teníamos la inquietud de explorar a los compositores contemporáneos. Ese fue un gran impulso. Luego, cuando fui catedrática del Conservatorio, los maestros de Piano elaboramos un programa más detallado e incluimos la obligación de interpretar compositores guatemaltecos para los alumnos de los grados medios y avanzados.

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, cree usted que puede ofrecer al compositor la técnica utilizada por Igor de Gandarias en su Sonata Abstracción?

J. S. Esta Sonata ofrece al intérprete una amplia gama de posibilidades de expresión y de interpretación, gracias a la libertad en la medida y efectos dinámicos. Los cambios de sonoridad permiten transmitir la propia interpretación de la obra.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

J. S. Si, pero se necesita constante comunicación y la realización con más frecuencia de eventos como el Foro de Compositores Latinoamericanos, que se llevó a cabo en Guatemala en mayo de 1999.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

J. S. Significa atreverse a explorar y utilizar nuevas técnicas de composición.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

J. S. Pienso que no debe descartarse la música tonal, que puede utilizarse como una manera de atraer al público, que no está familiarizado con las nuevas técnicas de composición.

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque muchos de esos recursos habían sido utilizados en Europa y Estados Unidos en décadas anteriores.

J. S. Algunos compositores siguen recursos ya utilizados, pero imprimiéndoles su propia personalidad, lo cual puede considerarse ya una innovación. El compositor guatemalteco Joaquín Orellana va todavía más lejos al haber incursionado en la

[13] Respondida vía correo electrónico.

invención de nuevos instrumentos musicales, como la que él llama "sonarimba", con nuevas sonoridades.

J. C. ¿Por qué interpretó esa sonata?

J. S. Me invitaron a participar en el Foro que le mencioné antes. Prácticamente fue una *obra impuesta,* junto con "Tientos", de Manuel Carcache y "Sonidos" de Héctor Quintanar.

J. C. ¿Cuántas veces la ha tocado?

J. S. Sólo para esa ocasión. No hubo otra oportunidad.

J. C. ¿Qué dificultades presentó para la ejecución y la interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria...?

J. S. Descifrar la obra fue un poco difícil, por la lectura de notas que abarcan prácticamente todo el teclado del piano. En cuanto al ritmo, está claramente definido. Quizás lo más difícil fue lograr la expresividad requerida, pero Igor me orientó bastante. También me ayudó la pianista Alma Rosa Gaitán, que ya la había tocado y grabado en un CD. En el foro no la toqué de memoria.

J. C. ¿Qué importancia cree usted que tiene para un compositor componer sonatas para piano?

J. S. El piano sigue siendo el rey de los instrumentos. No concibo un compositor que no haga obras para piano. Y allí tiene que estar la Sonata. Es una forma musical obligada. Es como la novela para el escritor.

J. C. ¿Cuál fue la opinión del compositor acerca de la interpretación?

J. S. Creo que Igor quedó satisfecho. Lo que él quería era que yo hiciera exactamente todo lo que está escrito en la Sonata.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

J. S. No. Me parece que los estudiantes de mi generación tuvimos mejor suerte. En mi Academia, en el curso de Teoría y Apreciación, he tratado que mis estudiantes conozcan estas nuevas tendencias de la música, pero la influencia de la tecnología en la vida de las personas ya no permite que se interesen.

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

J. S. Tiene que involucrarse totalmente dentro de la obra, igual que con cualquier obra del repertorio tradicional.

J. C. ¿Qué esperaba de la sonata antes de conocerla?

J. S. Tenía temor de no poder interpretarla.

J. C. ¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?

J. S. Si. Me gustó y me identifiqué con ella.

J. C. ¿Cómo reaccionan el público, los colegas músicos y los otros compositores cada vez que la interpreta?

J. S. Mi colega Alma Rosa comentó que se notaba que la obra me gustaba. El público reaccionó con entusiasmo. Hubo muchos aplausos. El maestro Jorge Sarmientos gritó "Bravo". Todo eso me dio mucha satisfacción.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

J. S. La única forma de borrar el prejuicio contra la música contemporánea es dándola a conocer, a través de foros y conciertos. Además, es necesario incluir este repertorio en los programas de estudios. Tal como se unas en Francia o Bélgica, donde todo el munod tiene que tocar el "Morceau Imposé" (la pieza impuesta), generalmente de un compositor del momento.

J. C. ¿Cómo cree usted que se podría ubicar la música centroamericana de las últimas

décadas del siglo XX en el ambiente musical latinoamericano y mundial?

J. S. La música centroamericana no se queda atrás dentro de Latinoamérica y el mundo. La falta de recursos y de apoyo gubernamental hace difícil su divulgación.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

J. S. La música que se enseña en las escuelas guatemaltecas tiene un objetivo nacionalista. Hay muchos compositores de canciones infantiles, muy apreciados. En el caso de las escuelas de música o academias, se enseña la música clásica más conocida, que es la que le gusta a la gente, pues el objetivo es más que nada comercial.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

J. S. Podemos considerar como "música oficial" de Guatemala a toda aquella que se interpreta en marimba, el instrumento autóctono. Los conjuntos patrocinados por el gobierno son: La Marimba de Bellas Artes, La Orquesta Sinfónica Nacional, El Coro Nacional. El ente encargado de la música en Guatemala es el Ministerio de Cultura y Deportes, del cual depende la Dirección General de las Artes, que controla estas instituciones. Las emisoras de radio tienen la obligación de difundir una hora diaria de música de marimba.

J. C. ¿Quién realiza la crítica en su país?¿Le parece acertada?

J. S. Hay dos críticos que se distinguen. El señor Jorge Sierra, que escribe en varios periódicos de la capital y comenta los eventos más relevantes de la música. Con el tiempo ha ido adquiriendo conocimientos y considero bastante acertadas sus apreciaciones. El otro comentarista es Paulo Alvarado, músico reconocido en nuestro medio, cuyas opiniones son de gran calidad.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

J. S. Las Universidades apoyan este tipo de música, sobre todo la Universidad de San Carlos. Creo que Igor de Gandarias ha obtenido algún apoyo en este sentido y él podría informar un poco más. La Universidad Rafael Landívar y la Universidad del Valle también apoyan la difusión de la música, pero más que todo la tonal.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo de su país la música y la biografía de Igor de Gandarias?

J. S. Que yo sepa, no. Quizás el Conservatorio o la Universidad de San Carlos.

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los demás actores del Campo musical de su país: otros compositores, las instituciones y sus directores, con la crítica, el público y los intérpretes?

J. S. Mis relaciones con el resto de pianistas es muy cordial, especialmente con el grupo de pianistas mujeres y creo que en general siento un gran aprecio por todos los músicos guatemaltecos, en especial los que fueron mis colegas cuando fui catedrática del Conservatorio Nacional de Música. También siento gran estima y aprecio por los maestros de la Orquesta Sinfónica.

J. C. ¿Qué presencia tienen **Alejandro Cardona** y su obra en el panorama musical de su país?

J. S. No es conocido en Guatemala.

Entrevista a Paulo Alvarado:
Fecha: 22 de mayo de 2008

J. C. ¿Cómo fue tu proceso de formación y cómo llegaste a ser crítico?

P. A. El proceso de "deformación" dirás.

Bueno, dicen que cuando uno ha fracasado en la música, nada le sale bien, no puede componer, no puede tocar, ni siquiera puede dirigir el Conservatorio por ejemplo, entonces se dedica a crítico.

En Guatemala, te pongo una parábola un poco curiosa si querés, se suele dar premios o reconocimientos a gente que ha hecho algo, no porque lo han hecho bien si no simplemente porque hicieron algo. Y por algún tipo de regresión lineal podría llegar a decir que esto pasa con la gente que hace crítica: suele darse que el crítico viene a ser alguien que hace crítica porque no hay otro que la haga, no es que esté técnicamente preparado.

Los que se han dedicado a crítica, específicamente de arte en Guatemala caerían, en términos generales, en dos categorías. Uno: los que escriben de ocasión porque son diletantes de la música (a veces son muy interesantes porque tienen una cultura muy amplia, conocen, han viajado, aunque ni siquiera toquen un instrumento y tiene validez); otros, que son los más, y son los que básicamente se dedican a escribir, son gente que se ha metido en un medio de comunicación y que de alguna forma ha logrado guardar ese espacio a través de los años y, yo diría, que hacen ese trabajo porque no hay otro que tome su lugar.

En mi caso personal, lo que sucedió es que a mí me hablaron, me invitaron para escribir en un diario de Guatemala que se llama "Prensa Libre". En ese momento, iban a sacar un quincenario y me dijeron: "necesitamos que escribás en un espacio determinado sobre música". Era muy amplio el asunto, no tenía ninguna dirección específica, era una publicación únicamente para suscriptores, no salía al público, era una cosa muy reducida. Me sirvió mucho como práctica, te estoy hablando de finales del 91. De hecho, eso lo tomo como fecha de partida, voy a cumplir 17 años de estar en ese medio. Lo que es más que muchos que son periodistas de profesión o que han sido editores o que han tenido puestos importantes dentro del medio.

Casi al año y medio de lo de la revista decidieron que ya no la iban a sacar más. Yo me quedé con unos cuantos artículos que había hecho ya y no tenía donde publicarlos; pregunté y me dijeron: ¿por qué no los incluís en el diario? Eso fue en el año 93. Ya a finales de ese mismo año me preguntaron "¿y si escribieras semanalmente para el diario como parte de la sección cultural?". En ese momento ya se formalizó y empecé a escribir cada semana desde enero del 94 por petición también de la sección cultural, y a partir de ahí, son unos setecientos cincuenta y tantos artículos que llevo ya. Casi no ha habido semana en todos estos años que no haya salido un artículo y las pocas veces que no ha salido ha sido por razones un poco raras. Espurias, diría yo. Por ejemplo, que era año nuevo y decidieron que ese día no iba a salir la columna. Cosas de ese tipo.

Entonces, ha sido una colaboración constante. Más que nada, ha sido una buena relación de que me dejan escribir lo que quiera. Me ha dado muy buen gusto encontrar que sí acepta el medio (un poquito) porque, de alguna manera, hay gente que de pronto te saluda en la calle y tú no sabes quiénes son y te dicen: "Mire, lo leí, que interesante tal cosa. ¡Ahí nos vemos!" (saber quién es) o casos que son más simpáticos: en cierto modo, en retrospectiva, alguna vez he escrito algún artículo que ha azuzado el interés de alguna persona con cierto nivel o cierto poder. Resultan obvias las respuestas como que mandan a decir al periódico que cómo es posible que yo diga no sé qué y no sé cuánto. Entonces yo veo que el artículo le está llegando por lo menos a alguien.

Así fue como empezó, me llamaron de la Prensa Libre. Esa es la respuesta corta.

4:43

J. C. ¿Qué conocés de la música serialista?

P. A. Bueno, conozco lo que se conoce académicamente de una forma general. Entiendo serialismo como llevar la idea de la dodecafonia a los extremos de todos los parámetros, si lo decimos de forma técnica. Explicárselo a un lego en música, a veces es un problema porque ni siquiera es fácil de explicar por qué tendrías que escribir de una forma dodecafónica.

Pero aunque no fuera, desde el punto de vista melódico y armónico, una obra dodecafónica podrías estar serializando, como, de hecho lo hacen algunos autores, diría uno que es simplemente, agotar el repertorio de recursos usuales que se tienen. Ciertamente, uno de mis autores admirados es Anton von Webern. Un tipo muy interesante porque creo que tiene una virtud sobre otros autores del expresionismo alemán y es que se da cuenta de que si va a aprovechar bien esto va a eliminar la retórica. Entonces, hace sus obras cortas y te deja con la idea: "esto sería bueno volverlo oír." En vez de dejarte con la idea "Ah, ya tuve suficiente". Esto como un ejemplo que se conoce bien.

En el caso de autores de serialismo aquí en Guatemala o en las cuestiones más recientes, yo diría que es más un resabio que tiende a tomarse como un ejercicio. Es una forma de sonar contemporáneo. Esto ya de una vez es una crítica.

Joaquín Orellana, que es un autor guatemalteco, en algún momento dijo de sus instrumentos (él ha fabricado sus útiles sonoros a partir de la marimba y otras percusiones), que era evidente con eso no se podía tocar "Luna de Xelajú". Al mismo tiempo, él estaba como diciendo esto no es como el instrumento tradicional que puede tocar tradicional o puede tocar contemporáneo. Esto tiene una limitación: la limitación es que suena contemporáneo automáticamente.

Este es uno de los peligros del serialismo: sonar automáticamente contemporáneo. Pero si se aplican los recursos del método de una forma que no es rígida: el método en función de la música y no la música en función del método... Pues ¿por qué no?

7:31

J. C. En mi tesis yo estoy ampliando el concepto de serialismo a cualquier composición hecha con base en agrupaciones de notas. Me interesa conocer como los compositores han ido trabajando esto. Resulta que Alejandro Cardona usa la teoría de los conjuntos y Mario Alfagüell utiliza una especie de serialismo integral, pero a su modo con material autóctono costarricense. Entonces eso le ha dado una panorámica muy rica del fenómeno en Centroamérica.

¿Conocés las obras de los compositores Rodrigo Asturias, David e Igor de Gandarias? Más específicamente las sonatas del corpus

P. A. Sí, decirte que las conozco a profundidad no. Probablemente lo que más he oído porque he estado más cerca de eso, es la de Igor. De hecho, ha tenido anécdotas simpáticas relacionadas con esa pieza que la iban a incluir en un disco y cuando llegaron con los patrocinadores dijeron: "sí está bonito el disco pero quiten eso". Como que no iban a dar la plata si se incluía una obra que sonara así, no puedes esperar menos de gente que son de licoreras, o embotelladoras o gente de ese tipo.

Conocerlas así a profundidad no las conozco, sí las he escuchado. Y conozco el trabajo de estos autores y personalmente conozco mucho a David e Igor como amigos y colegas en algunas puestas en escena de obras y trabajos que hemos hecho juntos.

Con Rodrigo un poco menos. En primer lugar por ser un autor de otra generación bastante distante a la mía, haber vivido mucho fuera de Guatemala y tener una actitud de más distancia con respecto a este del país. Esto es lo que te podría decir

de estas obras concretas.

J. C. ¿Y sabés qué papel juega el piano en su obra?

P. A. Como para hacer un análisis de eso, te voy a ser franco de lo que es una impresión mía, no es un estudio. Por lo que ellos mismos me han dicho, en el caso de Igor y David, ha sido una etapa que han trabajado y que se han librado más a otras cosas después.

Más en el caso, sobre todo, de David. David dijo en algún momento que era muy difícil trabajar con seres humanos, los usaré en algún momento, las grabaciones permiten mecanizar ciertas cuestiones y se evita el error y toda una serie de cosas. Entonces el producto final es un producto electroacústico, es un disco básicamente o algún tipo de soporte. El piano queda como algo que está atrás.

Me acuerdo muy bien de David, en los tiempos en los que estudiaba en el Conservatorio. Él incluso fue un auxiliar nuestro en los primeros años, fue alguien que nos ayudó en las primeras épocas de Alux Nahual. Porque él le daba clases de percusión (concretamente de batería) a quien tocó con el grupo cuando no era todavía Alux. (Te estoy hablando de una época protohistórica)

El grupo se empezó a formar en el 77 en el colegio en el que estábamos nosotros y el subdirector del colegio era el primer baterista del grupo porque este señor, que era un alemán, había sufrido de polio y le habían recomendado que hiciera algún ejercicio con las muñecas o con las manos y alguien le dijo que una solución era aprender a tocar batería. Alguien le recomendó que hablara con David, también lo conocía Álvaro Aguilar, el cantante y resultó tocando batería con nosotros. Tenía un poco de problema con el ritmo, a nivel de que no se podía salir ni hacer mucho swing ni nada. Pero sirvió lo suficiente al grupo en su inicio porque, entre otras, cosas nos consiguió equipo. Él dijo: "Yo les consigo el equipo. Vamos y toquen conmigo". Los ensayos incluso se hacían en la oficina del Subdirector del Colegio. (Out the ours, obviamente)

Esa fue la forma en que surgió este grupo. Éramos tres integrantes los clásicos: Álvaro, su hermano Pluvio, el bajista, y yo con el cello. Con el tiempo, esto se desarmó porque todos salimos del colegio. Nos reintegramos un par de años después cuando ya adoptó su nombre. Y lo interesante es que David todavía seguía de cerca lo que estaba pasando, oyendo qué había sucedido con el grupo y dándonos algunas recomendaciones. Yo recuerdo haber ido un día al Conservatorio y que él tenía la partitura de "*Pinturas en una Exposición*" y me mostrara lo que había realizado el compositor. El tipo estaba metido en el piano, creo que él pudo haber trabajado el instrumento para dedicarse a eso. Pero obviamente, su vida tomó por otro lado.

Ahora, si te habla del piano, te hablará más de pianos que él ha hecho, en el sentido electrónico. Él diseñó un piano para no sé qué teclado y cosas de este tipo. Esa es la impresión que directamente tengo de David.

En el caso de Igor, él sigue trabajando con instrumentos tradicionales, más porque también está haciendo investigando la música colonial guatemalteca y ya de la era republicana a partir de la liberación de las provincias. Últimamente, hizo un libro de piano. Tiene una gran capacidad para no perder el hilo del trabajo, ese libro lo empezó a hacer hace unos 15 años y se presentó hace un par de semanas, es de una paciencia enorme, luchar contra toda clase de obstáculos absurdos. Yo pienso que él se ha tirado más por esa parte de lo musicológico. Su composición la he visto variada pero no te podría dar un gran porcentaje.

En el caso de Rodrigo, yo pienso que existe una aporte mayor. Rodrigo hizo una cosa que era interesante hace ya bastantes años: él organizaba conciertos en Guatemala, con la ayuda de varias personas, que se llamaron "Los Grandes conciertos de Guatemala". Su fuerte era el piano, por una razón muy práctica: era

traer una persona, llenar el auditorio con un solo instrumento. Una vez trajo un cello solo y yo, platicando con él en ese momento, le dije "qué bueno que haya traído este porque esto es diferente ojalá que pudieran venir otros grupos como cuartetos, grupos de cámara". Él me dijo: "Sí, pero es un relajo, que la gente llegue con el cello. Ya ve no funciona, ni siquiera les interesa... Él siempre tiene esa angustia de que la gente no responde. Lo entiendo perfectamente pero pienso que él ha dejado que eso le carcoma un poco el espíritu.

J. C. Ayer hablé con él y entendí que quiere reactivar los Grandes Conciertos de Guatemala.

P. A. Bueno, ese es un plan que él tiene siempre, pero es difícil porque él buscaba artistas de primer nivel. Venía gente acá como Pierre Laurent-Emar, el francés, vino Damerini, gente así. O sea, él traía gente de buen nivel.

15: 23

J. C. ¿Qué importancia crees que tiene para un compositor componer sonatas para piano?

P. A. Dicho en una frase: Es fundamental porque es el instrumento príncipe como dice un amigo mío.

Es el instrumento que te permite oír todas las cosas simultáneamente y al mismo tiempo imaginar su tímbrica. Yo pienso que... incluso hay una cosa chistosa: oír una grabación de Chic Corea podría ser truqueada (vos sabés que Chic Corea no necesita ningún tipo de trucos), pero verlo al tipo tocar...

Entonces el instrumento presenta un reto físico. Yo he tocado mucho en teclado de plástico por razones prácticas (y eso le pasa a un montón de músicos) pero no he visto a ningún tecladista que se respete a sí mismo, que no diga: "prefiero un piano acústico". Hay una atracción, aunque está lejos del cuerpo (no es como un violín o una guitarra que están con tu cuerpo), si sentís la vibración del instrumento. Algo que persigue la gente que va a tratar de imitar un piano es que el stand sea sólido. Cuando se te mueve el stand éste se mueve es horrible. Hay que perseguir el pedal. Yo he llegado al colmo de ponerle clavos al pedal en la tarima para que no se mueva, tape y toda la cosa... Yo he aprendido a hacer cosas que son ... cualquier músico que, en determinado momento que se te escapa el pedal, te quedás con la mano izquierda, te metés allá abajo y sigue tocando. Es chistoso como anécdota.

17:14

Yendo en concreto a tu pregunta. Pienso que las limitaciones de los instrumentos son las interesantes, no necesariamente sus posibilidades. Siempre está esa cosa: "sí, el violín no da para más" para abajo. Llega siempre al sol. Podrías pedirle que descordara medio tono, un tono, aflojar la cuerda pero en una orquesta de violines, qué vas a hacer para los bajos, no hay. Manejás eso y pensás: "¿cómo le saco la raja al instrumento?" En el caso del piano pareciera que la cosa esta está resuelta, pero con la limitación obvia: el sonido se muere, apenas empieza.

17:50

Entonces todos estos son ejercicios importantes, cuando los compositores que no son pianistas escriben cosas que son a veces chistosas: "¿y esto cómo lo podés hacer? te piden que una nota se mantenga por compases y compases" y estás pensando si metés el pedal, si la repetís, si saltás...

Empieza uno a pesar que es que el piano te sugiere otras cosas, más que otro instrumento. Incluso la guitarra, que se acompaña a sí misma, no te sugiere necesariamente esas cosas. El piano sí te sugiere: la orquesta, que te sugiere un ensamble... Por cuestión puramente físico-acústicas, ciertos rangos suenan parecido con distintos instrumentos, aunque tengan timbres muy diferentes. En cierto rango, por ejemplo, algo típico sería el corno inglés, vos oís en el piano y decís: "cabalmente, ese es el corno inglés en ese rango que le es característico". Aparte por

la cuestión técnica, que te permita sugerir cosas de arreglos, de orquestación, inmediatamente armónicos, todas esas cosas…
Creo que estoy abundando más de la cuenta. El piano es el instrumento orquesta. Es obligatorio para… todo el mundo debería tocar piano, aunque no sea músico.

19:05

J. C. Y precisamente componer "sonatas"

P. A. Esta es una pregunta que para mi sería no sólo para el piano, sería para cualquier instrumento. La sonata, esta fracción de música, que ya no está sirviendo para un propósito como la música antes en la corte o en la iglesia, en el culto o simplemente para la parranda. En el caso del teclado es muy especifico porque no se puede mover el instrumento: entonces es meterte adentro de la música y no tanto al evento al que sirve la música. O tenés el laúd o la guitarra o tenés la flauta o cualquier instrumento con que te movés y cantás y te acompañás y hacés poesía y vas a la taberna y todo esto… incluso en un grupo de rock que es de moverse y hacer tanta agitación… El tecladista sufre con esto. Se han desarrollado como dos instrumentos que parecen guitarras con teclado… Yo algún tiempo usé uno de estos y vos decís, "no la naturaleza del instrumento no es que se esté moviendo".
El acordeón es una especie como de … (no sé como decirlo), hay un chiste terrible que dice que cuando vas al cielo reparten las liras para que toques y cuando vas al infierno te van repartiendo tus acordeones…
La cosa de la sonata es que pienso que es importante en cualquier instrumento, y sobre todo en el piano, porque no servirá para una función extra-musical. Claro que puede servir y que puedes tener un programa pero creo que como el simple ejercicio de pensar en una cosa abstracta que valga por sí misma, que intrínsecamente tenga su valor, debe de ser algo provechoso.

20:55

J. C. Perdón. Se me pasó una pregunta en cuanto a la técnica serialista y dodecafónica que habíamos hablado. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades puede ofrecer al compositor esta técnica?

P. A. Mira, yo la única vez que intencionalmente he escrito de una forma dodecafónica y más específicamente de una forma serial, ha sido para un grupo de cuerdas. Tal vez las obras más completas que he hecho han sido para cuarteto de cuerdas por una razón puramente práctica: tengo un cuarteto de cuerdas y puedo probar la música. Ese es el mejor concepto del "gebrauchtmusic" que decía Hindemith.
Para mí lo más interesante fue sujetarme a las leyes de la dodecafonía pero invariablemente hago lo mismo que otros compositores desde Berg que dicen "Ahí están las reglas, pero son para romperlas".
Yo oigo una cosa en mi cabeza y si logro desarrollar una cosa que oigo en mi cabeza y es dodecafónica la haré dodecafónica, si la oigo serial la haré serial, con algún otro tipo de serie. Pero tiene que servir para lo que me satisface a mí como músico, en esa medida sí puedo usar esto.

22:26

Hay una pieza muy corta, más bien es un pedazo de una pieza, que son unas variaciones sobre un tema muy común, una ronda infantil que se llama el Matatero, y que acá la usé para una serie de variaciones y hay un movimiento en una de las variaciones, que es muy cortita, que es absolutamente serial. No solamente dodecafónica sino que la examinás y los rangos dinámicos… Bueno, no serialicé los valores de notas, todo este tipo, no. Pero sí el uso de recursos dinámicos. La idea te permite escribir a que, a pesar de que se usara esto así, todavía se pudiera entender: "ah sí es el Matatero". Tal vez fuera de contexto no tendría sentido, pero viéndolo comparado con los otros sí funciona, porque la hemos tocado y he visto que camina.

La otra vez tocamos una versión que hice para quinteto de cuerdas y fue probablemente la pieza que más gustó a la gente tal vez por la simple razón de que tenían de donde agarrarse.
Yo pienso que es como cualquier herramienta: si está en función de la música, órale. Si la música está en función de la herramienta, creo que no tiene sentido.

23:45

J. C. ¿Pensás que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva o puede renovar los lenguajes musicales en la región?

P. A. No realmente, esa es la respuesta corta.
Tengo la impresión de que no lo va a hacer, no porque no pudiera hacerlo de alguna manera, sino porque es un recurso que ha estado en manos de un grupo muy pequeño de gente, incluso dentro del pequeño mundo de los compositores. Creo que ha sido más, en palabras de Joaquín Orellana, la clase de cosas que se usan para sonar de vanguardia. Y ya es una vanguardia de hace 50 o 60 años. Llega América Latina… yo diría que va a tener que plantear otra cosa como más sencilla. Puede ser un recurso incidental para cuando uno dice: "quiero sonar a…" pero como todo un lenguaje… me parece difícil.

25:45

J. C. Bueno, la pregunta siguiente sería: ¿Qué significa innovación en Centroamérica, en la música centroamericana?

P. A. La innovación es algo que está un tanto ausente por una razón: nos dedicamos a seguir tendencias y las atrapamos cuando llegan un desfasadas en el tiempo y el espacio.
Te pongo un ejemplo, un caso patético: durante días, semanas, meses y después años había un cineasta que decía: "ya viene la película *La pared* de Pink Floyd". "Ya viene". Eso fue un poco después que salió la película, pero no vino, y no vino y no vino. Yo vi últimamente la película en una sala de cine años después. En esos momentos no era tan fácil como ahora con un video de DVD.
Antes era una cosa tremenda, cuando ves cualquier historia de la obra musical en Guatemala (y creo que por extensión, en Centroamérica) hay un espacio que puede ser fácil, de 50 años en los estilos, de las tendencias, de las corrientes musicales. Entonces, la innovación es algo que podría suceder cuando, de alguna manera, sos susceptible, proactivo, cuando estás en el filo de lo que se está haciendo en todas partes, o en los lugares principales, y puedes tomar un paso adelante.
Un ejemplo, si querés, vulgar, pero que da una idea de esto, es Madona. Siempre te pasa que: "Ah, ya cambió lo que estaba haciendo". Exactamente: ella se adelanta, logra tener una correcta lectura y decir en esta corriente la trabajamos y tiempo ya ha pasado, hasta que lo que era innovación para ella y para los demás resultó que era una mera tendencia. Al tiempo esa nueva tendencia, ella la abandona y cambia a otra cosa.

28:08

Yo pensaría entonces que innovación probablemente, si lo vemos de una forma material en Guatemala o Centroamérica (no sé como lo verás en Costa Rica), ha sido más el llegar con algo que ya existía que no es una innovación en otra parte, pero que aquí no se había hecho, un choque en esa forma, para definirlo.
Te puedo poner ejemplos de mi experiencia personal, mi hija, que es todavía chica, me dice: "¿Qué le pasa a esa señora que se puso a llorar cuando te tiraste al suelo con el instrumento?¿Qué le pasa?¿por qué aplaude por algo así?" Tiene que ser …, que no han visto o no han experimentado. Algo les tocó al punto para hacerlo, seas un artista performático o lo que querrás, o etcétera, el hecho es que es algo que no

vas a ver con ningún tipo de frecuencia acá. Entonces va a ser una innovación. Yo toco el instrumento, y puedo tocar adecuadamente, y la gente dice: "ah sí lo puedo tocar, no lo está haciendo por payasada nada más". Pero además. hago la payasada, entonces le da otro nivel y resulta que no lo habían visto antes y se conmueven o por lo menos se asustan o algo. Se ríen.
Yo pienso que esto es el nivel al que puede llegar la innovación en Guatemala. Estoy siendo bastante duro.

29:43

J. C. Volviendo a las sonatas, ¿Cuándo las conociste?

P. A. Las he conocido de forma bastante puntual, por casualidades. De hecho, *Abstracción* la de Igor, ganó un premio centroamericano aquí en Guatemala (de forma muy irregular porque no es todos los años) En el momento ese, yo quería participar y dije "voy a hacer una pieza para participar". Pero ya no la presenté porque simplemente no estaba contento con lo que estaba haciendo y dije: "no esto no va a ganar nada". Y ya no la presenté. Después me enteré que él había ganado el premio. Entonces, al rato, tuve la oportunidad de escuchársela. La ha grabado, por lo menos sé de dos grabaciones.
En el caso de David, una vez lo oí probablemente, en una grabación que él me enseñó, no me acuerdo cuando.
En el caso de Rodrigo no te podría especificar cuál sonata es porque he oído varias obras de él grabadas de hace rato porque eran en formato de casette, pero no sé si ha hecho nuevas grabaciones. El problema un poquito, es que estas piezas tienden a guardarlas con el mejor celo los autores, por parte de las generaciones viejas. Están probablemente cansados de que les toquen el pelo, lo cual yo entiendo, pero, por lo mismo, entonces ponen muchas trabas. Entonces te dice: "¿cuánto me va a pagar?" etc. Lo que pasa es que no se tocan.
Probablemente la última vez que oí una cosa en vivo de Asturias fue en el Teatro Nacional durante uno de los Conciertos, creo que fue Damerini precisamente, quien tocó una obra de él. No recuerdo ahora cuál era, pero sí era de este tipo. Entonces es posible que haya sido esta.

J. C. Damerini grabó esta sonata.

P. A. Entonces, de pronto, fue esa, por que ya la tenía en repertorio.

31:35

J. C. ¿Y qué esperabas de la sonata antes de escucharla?

P. A. Esta es una pregunta que se refiere a volverse viejo, porque de joven uno no espera nada. Llegás y a ver qué hay. Yo realmente, probablemente oí la obra sin ningún prejuicio.
Ahora las oigo con tremendos prejuicios. Por ejemplo, si sos un misógino decís: "Ah es compositora entonces eso no sirve". En fin, un prejuicio. O puede decir una cosa como: ¿de dónde viene el compositor, de Bélgica, de Suiza? No me interesa, mejor sigamos oyendo los mismos alemanes de siempre". Esto creo que nos pasa a todos, pero, en mi caso, las piezas éstas, en concreto, las oí si prejuicio. No sabía qué era lo que iba a oír…
… te diría que con la música de tipo de vanguardia que se apoya en estructuras como muy (hasta cierto punto) complicadas como el serialismo, pasa un poco como una alegoría como en la arquitectura con el estilo internacional. Ese estilo que se usa para… el cajón de vidrio y concreto que hace que, en determinado momento, ya no distingás de qué país, de qué cultura, ni siquiera de qué época es esa caja y, menos, de qué autor. Se pierde la firma con el trabajo. Hay gente que imita a Paladio, en la Italia de aquella época y vos decís, bueno "es como Paladio" y la misma cosa pasa cuando la gente toca guitarra de cierta forma y dices "es como Santana". Pero estas

firmas se pierden, en cierto momento, cuando se utilizan formas que son difíciles de reconocer o de tipificar de alguna manera y en el caso del serialismo y de las técnicas de vanguardia de luchar contra las cosas tradicionales, puede pasar mucho esto.

Yo ya no sé qué es de Asturias, no sé qué es de Sarmientos, no sé qué es de Enrique Anleu, por decir algunos de acá. Y la gente no los identificaría fácilmente si alguien usa esta técnica, si es Benjamín Gutiérrez, si es Ravel o si es no sé quién... Y lo peor es que no lo identificaría de otra parte del mundo. Sé que este no es un problema que estoy inventando yo, es algo que se ha considerado filosóficamente durante un buen rato ¿dónde está la firma del autor?.

Si, tal vez voy a hacer un cuarteto en este momento, yo me agarro de otro tipo de cosas para mi composición musical porque hay que ver la conexión que se establece con el público, que con un crítico o con un colega: "¿Qué va a decir fulano que está en la Universidad no sé qué? O ¿qué piensa no sé cuál porque él tiene publicaciones y aquél de repente me incluya en su próxima colección?" No quisiera trabajar, porque creo que uno de los caminos que se eligen por interés es usar esta técnica musical. Porque es muy posible que alguien que sea responsable de una publicación de este tipo diga "Bueno sí. Él se merece, es serio, es formal. Ese sí sabe usar esa técnica."

Yo mismo debería decir que no tengo una gran preparación académica para manejarla.

35:15

J. C. ¿Y recordás como reaccionaron el público, los colegas músicos, los otros compositores o como reaccionan cada vez que se interpreta?

P. A. Concretamente te puedo decir que una persona que me comentó, por ejemplo, de Rodrigo Asturias cuando oyó esta obra en el Teatro, esta sonata, que la había oído con atención y había querido encontrarle pies y cabeza pero que cuando terminó dijo para sí misma (era una señora): "lo que pasa es que no logro hacer una conexión con esta pieza. Entonces, me parece no que es la clase de música que me interese demasiado".

En el caso de ese recital, yo me acuerdo que le hice una crítica escrita a Rodrigo Asturias (podríamos regresar a ver si era esta obra)... Porque me acordé de lo que dijo alguien una vez, que le pasa a un compositor cuando está componiendo sólo él o para ella, metido en su gabinete, que se vuelve un compositor de gabinete. Y empiezo a entender que esto es algo explicable históricamente, el liberarse de tanta cosa extra-musical: vivir preocupado de servir al rey ni al señor ni al mecenas ni de nadie... "No importa, voy a morir en la pobreza pero voy a hacer lo que me da la gana". Es lógico y entendible esto de alguna manera. Entonces, me pareció que tal vez he sido un poco duro (en el momento me parecía justo, pero me parece que fui duro) tal vez cuando dije que esta es una de esas piezas de tipo de compositor de gabinete.

37:00

En el caso de la pieza de Igor que la oí tocar (un par de oportunidades creo que la oído tocar), el público iba a un recital de música contemporánea, no era que estaba incluida dentro de otra serie de piezas. Entonces la gente iba porque quería estar ahí y la reacción era: "qué interesante que está haciendo música moderna", "Qué bueno Maestro, hagan más conciertos así".

De David no me acuerdo yo, sólo recuerdo una grabación. Entonces no tenía más gente para parámetro.

Pero la intención de ir a un concierto para oír música contemporánea ayuda mucho.

37:43

J. C. ¿Y recordás cuál fue la opinión del compositor acerca de las interpretaciones?

P. A. Bueno, en el caso de Rodrigo no recuerdo siquiera si estaba en el concierto. Pero me puedo imaginar que él estaba muy agradecido con Damerini porque se notaba que le había entrado.

En el caso de Igor, yo creo que él es bastante tolerante, tiene un rango amplio de tolerancia. Al punto de decir "bueno, está bien". Uno en Guatemala, tanto como intérprete como compositor es duro porque, cuando está tocando, hay gente que sí que quiere hacer lo mejor posible. En el caso del compositor, uno tiene que haber escuchado al intérprete. No lo pudo haber hecho peor... Creo que Igor es muy paciente y muy tolerante. Lo digo porque realmente no sé si le ha gustado. Asumo que aguanta lo que sea. Él piensa que "hizo lo mejor que pudo".

38:56

J. C. ¿ Y qué piensa de la responsabilidad que tiene el intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público?

P. A. Es decisivo, y te voy a decir qué es la forma en la que yo lo percibo: yo diría que el interprete debe hacer el mejor trabajo posible. Incluso, poner su ego en otro plano y hacer lo mejor que puede hacer para un autor que está vivo, porque entonces la responsabilidad recae sobre el autor.

Tanto es así que con una función mala de Bach o de Beethoven y dice: "no estaba muy bien tocada esa pieza". Estaba muy mal tocada. ¡Te aburriste! No le puedes echar la culpa a Bach o Beethoven. En el caso de la música contemporánea es imprescindible que sea una buena presentación porque entonces la culpa va a ser del autor.

39:52

J. C. Se dice que la música contemporánea sólo la entiende la gente que conoce los códigos para descifrarla, pero a mí me parece que a un público rural como lo es el centroamericano, que no conoce nada de música de concierto, es igual de abstracto Brahms que Schönberg.

P. A. Recuerdo haber ido una vez a escuchar a un pianista sudamericano (no sé si tengo mal el nombre, creo que se llama Miguel Ángel Estrella). Ese tipo estudió clásico pero iba a hacer cosas curiosas como por ejemplo, iba a comunidades étnicas en Sudamérica, en el Cono Sur, y tocaba por ejemplo ante obreros o alguna vez tocaba ante gente que pertenecía a algún grupo étnico cosas de Chopin, por ejemplo. Cuenta una anécdota de que se acercó una persona que era líder en la comunidad y le dijo: "esta pieza la ha hecho usted Maestro cuando tuvo problemas con su compañera o algo así". "No, él dijo, esto lo escribió un tipo en Francia hace ya muchos años..." Entonces, de alguna manera, había una comunicación de algo.

Y esta cosa de que "esta música me relaja" o "esta música me refiere a no sé qué"..., entonces son tan amplias las posibilidades de interpretación que yo estoy de acuerdo con vos que da lo mismo si presentás Bach, que si presentás Wagner, que si presentás Schönberg, presentás no sé... Carmona.

El asunto es que, obviamente sin ninguna intención, estamos expuestos más a una música que a otra y ya estamos compenetrados con ella. Yo me pongo a pensar qué pasaría si al ir a esos restaurantes donde todo el día tienen a Luis Miguel o cosas de ese tipo, en efecto tuvieran por lo menos Vivaldi o Mozart. Eso te sonaría muy familiar al rato. Sobre todo, si desde niño, estás acostumbrado a oír eso.

Y por qué no, a la música contemporánea. Además, hay mucha música contemporánea que es relativamente fácil de asimilar. O sea, oís cosas que son disonantes y fuertes de Bartók o Shostakovitch o cosas así, pero lo puedes oír, es emocionante y es lindo. Entonces, si estás acostumbrado a oírlo ¿por qué no te va a gustar?

Un ejemplo clásico de esto es la película "Fantasía" de 1940 (la primera) que, aparte de muchos méritos que tiene, una cosa muy interesante es cuando por ejemplo, pone "La Consagración de la Primavera". Ahorita nos suena a nosotros eso como relativamente pasado, ¡pero era 1940! Era una cosa reciente y era de un autor vivo que estaba …

¿Qué es lo que pasa? Que vos le ponés eso a un niño lo asocia, por supuesto, con toda la cuestión caricaturesca de los dinosaurios y toda la cosa, pero esto ya entró y pueden oír la música y no se va a ir a aburrir, aunque sean chicos, a un teatro. Lo digo porque lo he visto. Entonces, con mayor razón, si un oye, si uno está expuesto a todas esas cosas de pequeño, eventualmente son parte de tu inventario.

En todo caso, la música contemporánea hace unas demandas intelectuales que no hacía, por ejemplo, una música barroca porque la función es distinta. No es que sea mejor o peor, no es un problema moral. El asunto es que, si vos a hacés una pieza para bailar en donde se dan ciertas vueltas y se respetan ciertos períodos, esto tiene alguna cuestión psico-acústica con el cuerpo y todo. Entonces la gente dice: "Tan linda, tan pura, tan sacra esa música". No tiene nada de sacra esta música. ¡Eran unos bailes! la oyó en la Iglesia y por eso creía que es sacra, pero no. Era una giga, un bourrée o no sé qué. Aunque había pasado por el filtro del tiempo y sobrevivió y la ha oído en todas partes, pensaría yo que toca ciertas cosas muy elementales. Como lo que pasa con el rock, es una cosa visceral, una cosa tribal. (hace sonidos imitando un grupo de rock) No hay mucho que pensar ahí.

En el caso de la música contemporánea muchas veces sí está pidiendo un involucramiento intelectual y por contraste tenés todos los medios de comunicación. La cuestión de los medios de comunicación es que estamos buscando productos masticados, prefabricados, ya solucionados finalmente. Lo que pasa es que oímos el 99 % del tiempo eso.

Sí requiere un esfuerzo escuchar lo otro. Pero no éste otro. Simplemente que no estamos acostumbrados a eso.

44:33

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, en especial la serialista, es fea. ¿Es correcta esta afirmación? ¿Cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

P. A. Creo que habría que recordar lo que decía Schönberg muy lúcidamente: Hemos sido acostumbrados a esperar ciertas cosas, si no se ve tu expectativa, califica que es malo o es feo, eventualmente. Como estas cuestiones de la ética y la moral. Un paréntesis que parece que es ilustrativo de esto, es que nosotros manejamos mucho la ética del tramposo: el tipo que se cuela, que hace trampa en el negocio, que no iba a trabajar y después pone excusas y todo esto… Eventualmente no es el tonto, ese es listo, es el inteligente, y ese se convierte en el bueno. Entonces se vuelve ético.

Entonces, eso es lo que creo que pasa también con el arte: te empujan a esperar ciertas cosas y si no se cumplen, entonces no sirve, entonces es malo y es feo. Y como la cuestión de la estética tiene que ver más con lo de feo que con lo de bueno o malo, ese es el calificativo que se le da.

El asunto es que hay una cosa que ha afectado al arte siempre y es el hecho de que, cuando es contemporáneo, por pura cuestión práctica: es una cosa reciente, es una cosa nueva, es poco acostumbrada. Así como hubo problema para aceptar a Paganini o a Beethoven o incluso, cuando estaban tratando de innovar con la polifonía en la Iglesia y no se entendía la letra, entonces el Papa salía diciendo que era del diablo y todo el asunto… pasa el tiempo y se dan cuenta que no era tan malo. Esto, eventualmente, pasa con la música de cualquier época.

Lo que pasa es que sí estamos inundados de información ahora y nos damos cuenta

que abrimos un poco los ojos y los oídos y hay un montón de charlatanes. Como siempre los ha habido. Entonces van a quedar a la vera del camino y lo que va a sobrevivir probablemente sea mejor que lo de los charlatanes. Estamos saturados de información. O sea, en este momento tenemos un montón de charlatanes haciendo una cosa que no sirve entonces vos asociás la música contemporánea con esos charlatanes y decís: "bueno sí, no sirve". Y encima tenés a los medios. Porque lo pretenden es que vos consumás un producto, no que usés el cerebro.

47:10

J. C. Se enseña y se estimula la apreciación y creación de la música no tonal en las instituciones de enseñanza musical de este país?

P. A. Bueno, yo tendría que hacerte una pregunta-respuesta a tu pregunta: ¿Se enseña música en las instituciones de música de este país? (Estoy siendo un poco sarcástico).

Te voy a poner un ejemplo muy simple: ¿para qué vas a hacer música, para qué vas a hacer pintura, para qué vas a hacer cualquier cosa? Para trabajar, para tener algo que hacer, para distraerte un tiempo, para alejarte de las drogas... Para mí eso también esas son tonteras. Yo creo que el arte es específicamente para celebrar la vida, porque sino para qué esta uno vivo. ¿Para ir al brete al día siguiente? (como dicen ustedes el famoso "brete") O ¿para tener más dinero? Sí, ¿para qué? Para tener más dinero Sí ¿para qué? Para tener más dinero. (eso es una obra contemporánea lo que estoy haciendo en este momento, un performance) ¡Eso es ridículo!

La música, y en el arte en general, no es para liberar a alguien de la posibilidad de caer en el alcohol, o usen el tiempo libre los muchachos y no estén divagando... No es para eso, no es una terapia si tiene algún problema. Conozco un musicoterapeuta y sé que sirve para esas cosas y no es para eso. Esos son beneficios secundarios. La enseñanza de la música no está girada hacia eso. Está muy lejana la idea de poder enseñar música contemporánea que, además, involucra el intelecto. Creo que hay, por excepción a esto, gentes que ... pero como una norma, está lejos de ser.

48:57

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música?

P. A. Si sabes la respuesta es N O. Pero digamos que hay instituciones que están más abiertas a recibir propuestas y te voy a poner un ejemplo que es muy especial aquí en Guatemala, no sé si tiene paralelo en Costa Rica: el arte plástico, digamos, el arte visual en el sentido tradicional, y también hoy día, siempre le ha llevado una enorme ventaja a las artes escénicas en este país. Esto, en parte, me imagino que tiene que ver, en parte, con la cuestión que es más tangible. Hay por ejemplo, una imaginería colonial que es de talla mundial en Guatemala, porque hay piezas que absolutamente no tiene nada que envidiar a de otra parte. No es cosa que ... sino es cierto, es comprobable. En cambio, la música está bastante más atrás.

Cuesta mucho mostrarle a la gente cuál puede ser la utilidad de aquello. En parte es una falta de educación de quien puede dar el apoyo, no es necesariamente su culpa sino que no saben para que sirve aquello. Entonces no entienden por qué viene uno y les dice "déme plata porque va a ser el festival de los 250 años de Mozart". Bueno, Mozart sí más o menos les suena. "Necesitamos dos millones para la ópera no sé qué Verdi". "Sí más o menos Verdi me suena". Pero lo otro no lo conocen entonces se asusta. Este es más el asunto que hay detrás. Hay gente que está abierta a eso, pero no coincide la institución que tiene la plata y el poder con la que tiene el conocimiento y la técnica.

50:48

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseña el sistema educativo y en las escuelas de

música del país?

P. A. Yo diría que es el repertorio de marimba, que es un repertorio anclado en el siglo XX con resabios del siglo XIX. Que son bailes, muchos de ellos ya muy pasados de moda y que es parte de la razón que la gente ya no baila con la marimba ahora, como los viejos sí lo hacían. A los jóvenes ya no les interesa.

Porque estamos hablando que en algunos casos están algunas de estas piezas populares ahora pero vueltas cumbia o cosas de ese tipo cuando no directamente valses, o alguna polca por allá, o u violincito por acá. O sones muy tradicionales: el son chapín, digamos. Esto se tiende a reproducir en las escuelas que pretenden ser o tener una línea de algo nacional.

La marimba tiene, una de sus ventajas, es que es un instrumento de percusión entonces no tenés que estar preocuopado de afinarla y tener la cuerda y todo este asunto. Otra cosa que tiene y que es muy especial, es que es un instrumento colectivo. Por otro lado, el hecho de tocar música de baile, te hace entrar, aún en un círculo de gente que no le interesa oír un fox trot o este tipo de cosas. Va a ser una cosa que se va a seguir enseñando hasta que se convierta en una pieza de museo, si sigue por este camino.

De ahí, hay algunos que han impulsado la canción infantil de autores guatemaltecos. En mi caso, te puedo comentar que mi abuelo es autor de un montón de canciones, algunas que todavía se enseñan acá y que la gente las conoce y no sabe que las hizo él, porque se las enseñaron cuando eran chicos no les importaba quién era.

Lo que es lamentable es que hay una cuestión nacional con ciertos artistas que por cuestiones mediáticas obtienen ciertos reconocimientos. Me incluyo entre estos porque Alux Nahual ha tenido ya su lugar. Entonces, es posible que venga un maestro y diga: "Bueno, vamos a tener que aprendernos esta pieza" aunque sea sólo para doblarla o para hacer la mímica. O alguien dice: "Es que yo quiero tocar esta pieza de un grupo chapín como Malacates Trébol shop. Este grupo empezó como hace unos diez años con una mezcla entre el ska y piezas de tipo calipso. Un poco como banda de plaza de toros porque es una banda: tiene trompeta, trombón, saxofón... Me gusta mucho el grupo, como propuesta está muy bien. Nosotros por ejemplo, en el Cuarteto hemos tocado un arreglo de una pieza de ellos que se llama *Popular* propiamente, y esto inmediatamente conecta con la gente (canta). Una melodía sincopada Piezas que ya están metidas en el repertorio, si todo el mundo conoce la *Guaria morada* por allá, o aquí *Luna de Xelajú*, esa clase de cosas...

Un caso interesante es el de Ricardo Arjona, porque Arjona es un producto mediático mexicano: nació en Guatemala, creció en Guatemala y todo lo que quieran de Guatemala, pero eso no es un producto chapín. Si se hubiera quedado acá estaría atrás de un escritorio poniendo sellos o viendo papeles, o viendo el registro de la maquila o en una fábrica. No lo digo peyorativamente contra él como persona, lo digo como producto mediático no chapín.

Como ya se conoce tanto y se han distribuido tanto sus discos, ha sonado tanto, la gente tiende a decir: "Voy a tocar una pieza nacional, es de Ricardo Arjona. Ahí les va: (canta) "Mujeres..." que es una canción un tanto machista. Eso ya no interesa tanto a la gente porque es un producto mediático que ha tenido mucha difusión. Sí lo pueden enseñar en el aula: "si querés aprender esa pieza te voy a enseñar los signos en la guitarra..."

55:09

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo la música de estos tres compositores que estamos estudiando?

P. A. La respuesta es muy corta: no. De seguro que no.

Fuera de ... no hay un autor que se diga que se estudien los autores de acá. Hay una

patojita que conozco que ha estado tocando con grupitos de rock y me dice que está haciendo una investigación sobre autores guatemaltecos. Me ha pasado con bastante gente, no uno ni dos, que me han pedido datos de mi obra, un catálogo general, me han pedido mis discos o cosas porque van a hacer una exposición sobre mi trabajo. Y yo ni siquiera soy tan conocido por lo contemporáneo o lo erudito como podría ser por el rock. Eso me ayuda de cierta forma, el rock.
Puedo pensar que ha habido un grupo de maestros que les da mucho: "vayan investiguen, averigüen qué autores hay acá". Entonces salen con una investigación sobre Porfirio González, un autor guatemalteco que ya murió, o Collado, etc.
Con estos libros que han salido, por ejemplo el de Igor, y yo sé que algunos ha usado, incluso, mi columna porque aunque muy resumida y bastante light, ahí hay cosas como para que investiguen bastante rápido y lo usan y lo han escogido en cátedras universitarias. Lamentablemente, yo no debería ser en ese el nivel y lo hice escribiendo en un nivel más bajo que ese.
Se dan casos aislados: "averigüe sobre…" Pero no es el sistema.

56:55

J. C. En general ¿qué presencia tienen estos tres compositores y su obra en el panorama musical del país?

P. A. Es la que creo que tenemos todos los autores contemporáneos, es muy escasa. Probablemente son filtros en los que tienen un cierto reconocimiento y si logran mantener cierta imagen, que es una cosa en la que me tengo que concentrar, que no es musical, es hacer lobbie, es estar metido todo el tiempo en lo que no me importa para que me tomen en cuenta, para que se fijen en mí, para hacer lucimiento personal pero no tiene nada que ver con la calidad musical. Ellos no hacen tanto estas concesiones.
En el caso de Asturias, estoy seguro que no está en el imaginario.
En el caso de los Gandarias probablemente tienen un poco más. Pienso por ejemplo en un disco de David que se llama *Microcerculus*. A mí me parece un trabajo muy terminado, muy bello. Realmente me gustó. No le estoy lavando la cara, también lo he dicho en la crítica diciendo que es una cosa muy bien hecha, porque me parece que está muy bien hecho. Podría llamar a determinado conflicto o tener cierto interés…
Por ejemplo, yo voy un día al aeropuerto y me encuentro un audiovisual que está pasando ahí periódicamente el Instituto de Turismo y me doy cuenta que están usando música mía. Nunca me preguntaron, nunca me dijeron, no me van a pagar, por supuesto, regalías y lo de los derechos de autor es una cosa que hasta ahora se está empezando a trabajar acá en Guatemala. A mí no me importaría que no me paguen, aunque ellos saquen dinero de eso. Lo que me importa es el crédito, que se diga que se está usando mi música.
Yo diría que tu presencia puede estar más asegurada por el lobby que hacés que por otra razón. Y estos tres autores no son de los que están haciendo lobby.

59:05

J. C. ¿Qué has escrito sobre estos compositores? Te agradecería si me buscas los documentos.

P. A. Sí, te lo voy a buscar. Tengo todo muy ordenado en la computadora como archivo. Lo que no tengo es fácil acceso a la publicación. Vos pudieras tener acceso a algo que dé más confianza: el PDF que te respalde eso, la publicación que salió tal día… sí se pueden conseguir en Prensa Libre, lo que pasa es que hay que tener mucha paciencia.
Otra cosa es que *Prensa Libre* empezó a digitalizar el material a partir de 1997. Yo tengo entendido que desde hace un par de años han estado pagando a una persona

que está digitalizando todo el archivo, pero no sé cuando van a tener eso listo (e ir a una hemeroteca es un dolor). Te puedo a dar el texto porque el texto existe y tendrán que tener la confianza de que Paulo Alvarado te lo dice.
Yo he escrito algunos artículos sobre ellos. He escrito sobre Igor y sobre David críticas de algunos discos, porque incluso, fuera de Prensa Libre, he escrito en otros medios. Ahora va a cerrar edición una revistita donde me pidieron desde que empezó, que hiciera una columnita sobre discos hechos en Guatemala, o sea, discos de guatemaltecos que no se incluyera nada que iba a salir en otros medios sobre rock o música clásica, etc. Entonces me dediqué a hacer una cosa lo más normal posible otro día hablaba sobre una producción mía, otro día hablaba de una cosa muy clásica, otro día hablaba sobre David (*Microcerculus* de David), un disco de hace años de Igor que se llama *La Feria Fantástica*. En otras oportunidades he escrito sobre sus presentaciones sobre sus discos.
En el caso de Rodrigo he tenido mucho menos acercamiento a él, han sido datos dentro de artículos que yo he escrito. Por ejemplo, en términos generales, qué autores hay en Guatemala, está incluido Rodrigo Asturias. Concretamente, escribí sobre él, de este trabajo del concierto de Damerini que dio. Probablemente el resultado en algunos momentos de cosas que podría haber hecho él como el trabajo este de los Grandes Conciertos.
Pero así directamente una evaluación crítica de él... más sobre los hermanos que sobre Rodrigo.

1:01:35

J. C. Por cierto, ayer me regaló un ejemplar de un disco que acaba de grabar Damerini con dos obras de él.

P. A. Debo localizar a Rodrigo y preguntarle algo... acercarme.
Hubo una vez escribí sobre una cosa que, me estoy acordando, te debía buscar. Espero tener el original de lo que él dijo para que veás con lo que dije después. El dato es interesante para crítica cruzada. (Esto es un poquito *of the record*, vos mirá cómo lo manejás). Lo que pasa es que Rodrigo hizo una entrevista, que en realidad no una entrevista en el sentido de que vos vas y te exponés al que entrevista. Que es como desnudarse un poco uno. Es un peligro. Sino que fabricó la entrevista. Entonces le llevó a un medio la entrevista y le pidió que lo sacara y sale como entrevista. Una entrevista muy seria porque está muy bien orientada hacia lo que él quiere decir. Pero fabrica las preguntas y, obviamente, da las respuestas que le conviene. Cuando vos lo ves decís, en primer lugar, que el entrevistador es muy acucioso y en segundo lugar, el otro contesta muy directo, muy claro sin pensar un poco como tiempo de hacerlo en tu casa, no en el momento en que tenés que no te acordás de un dato o que te disparan una pregunta difícil, no. A mi me pareció un tanto espuria del asunto, digno de hacer un comentario. Dije algo de "una curiosa entrevista" o, a ver si reviso lo que había escrito. Lo hice en dos artículos porque quería extenderme en el asunto y hablé sobre esta clase de cosas que él comenta, la crítica que hace y todo y, de repente, no sé si es un poquito para ponerse uno, en inglés hay una expresión que es: "voy a soplar mi trompeta porque nadie la va a soplar por mí". Y todos lo hacemos en alguna medida. Pero te voy a pasar el documento y vos lo verás. De hecho, suscitó la crítica de, vos debés conocer también a Dieter Lehnhoff, que ha escrito en la prensa, no lo está haciendo ahora con la regularidad con que lo hacía, pero en ese momento tuvo también una columna quincenalmente, y cuando salió, yo lo he leído algún material sobre eso, su impresión era que era esto y lo otro. Por consecuencia, yo me di cuenta que se dio por aludido por alguna de las cosas que había escrito Rodrigo. Y parcialmente lo que estaba haciendo era defendiéndose.

Eso es lo que te puedo decir ahorita.

1:04:23

J. C. ¿Cómo describirías tus relaciones con los otros autores del campo musical del país: los compositores, las instituciones, los directores, el público, los intérpretes?

P. A. Creo que tengo una relación muy llevadera. Este es un término que, talvez, engloba muchas cosas. Por un lado, jamás he vivido una situación de rechazo formalmente. Con el tiempo, generalmente, he logrado aclarar malos entendidos o cosas que han pasado.

Te pongo un ejemplo: una vez escribí sobre una presentación de ... en Guatemala me pareció muy tierno el tipo y estaba contento porque era cristiano y estaba tratando de hacer una cosa que pareciera como la discoteca pero tan cansado... y al final de la función pusieron una como cumbia electrónica. Alguna gente se paró, ya cuando se acababa el concierto.

Me llegaron un par de mails diciéndome que cómo me atrevía a decir eso, que era otro chapín ignorante, que gente como yo no debieran estar permitiendo que fuéramos al teatro y una serie de cosas muy insultantes. Pero me llamó la atención la forma en que estaban hechos los dos e-mails. Entonces hice una misma respuesta para los dos que mandé más tarde, y me llegó otra vez dos e-mails de las mismas dos personas pero, curiosamente, una de ellas decía que yo demostraba aún más mi ignorancia mandando mensajes en cadena que era como... Yo dije: "ah, esta es la misma persona que escribió con seudónimo" y que, incluso, se toma la molestia de escribir dos mails diferentes desde dos direcciones de Internet para parecer que no es el mismo. Pero el espíritu y todo, a pesar de que estaba escrito muy diferente, parecía ser de la misma persona o que se hubieran puesto muy de acuerdo los dos parecen haberlo escrito juntos. Lo que no tiene mucha lógica. Empecé a atar cabos y me di cuenta que probablemente era una persona, no lo conozco, pero es interesante ver esta clase de momentos porque lo que más me toca a mi realmente, es que haya difusión del material porque es la única forma en que se puede comunicar muchas veces de simplemente por medios así, vía mensajes. Eso es en cuanto al público en general a través de mis escritos.

1:07:00

En cuanto a reacciones con mi trabajo, francamente he tenido muy buena recepción en el sentido de público. O sea, nunca me han dicho: "mirá qué aburrido". Tal vez se lo han guardado. ("la mejor palabra es la que no se dice" reza el dicho)

Con otros colegas compositores, que son pocos, tengo una buena relación. Incluso con gente vieja o de otra generación, es una buena relación a pesar de la distancia en muchos sentidos.

En el caso de intérpretes, esto ha ido de menos a más. De tener esa distancia que tiene el compositor que es contemporáneo y que es coterráneo, poco a poco me van diciendo: "mirá ¿qué música me vas a dar?", "¿no tenés algo para mí?", etc. Poco a poco se va metiendo, les interesa creo porque es lo ellos buscan. Entonces no les estoy dando algo que es intocable. No me interesa hacer música que sea intocable. Es además, una cosa de que tiene alguna gracia, alguna cosa, incluso dramática. Por otro lado, esto es un elogio que he recibido de varios, me han dicho: "mirá, probablemente si pudieras tener más difusión, como la han tenido otros autores, y se darían cuenta que vos tenés una firma en tu música, que sí se reconoce, que no es lo que hacen otros.

1:08:32

Esto lo puedo apoyar con una cuestión que me pasó en la Universidad de Indiana, donde tienen una escuela de música muy grande. En Bloomington ¿la conocés? Estuve invitado para un foro de compositores latinoamericanos y yo estaba muy

decepcionado después de unas dos semanas y pico de estar allá porque, además de que había música contemporánea mañana, tarde y noche y todo era hablando sobre lo mismo y al rato ya estabas podrido de tu propia idea. Esa cosa me iba decepcionando cada vez más cuando me daba cuenta que: o eras candidato doctoral, o eras amigo de no sé quién o eras alguien que estaba en el board no sé qué o alguna cosa que tenía yo rara o hacía una cosa verdaderamente rara como algo para chirimía con computadora con software que yo mismo había desarrollado, o yo no era nadie. Y yo estaba totalmente desilusionado.

1:09:23

Al final de las sesiones estas, de pronto llegaron tres o cuatro músicos importantes. Uno fue John Coriliano, lo conocí, llegó ... , llegó John Appleton, inventor de ... y también es compositor, y otro norteamericano que no me acuerdo ahora cómo se llamaba, que no era reconocido pero era un discípulo de .... A los cuatro les presenté yo una pieza porque nos dijeron: "¿quién quiere presentar algo?" Y yo dije: "yo, yo, yo". Pasé de primero y estaba fresco el tipo y me dieron bastante tiempo. Todos me dijeron lo mismo sin haber estado juntos, sin atender cuestiones diferentes: "Mire: aquí tiene que corregir estos problemas de oficio, de oficio de compositor". Esto que me dijeron ellos, vaya, qué bueno que me lo dicen. Cierto, yo ya lo había intuido, pero no me había dado cuenta. Cuando te lo dicen, te das cuenta. El asunto es que yo me sorprendí. Me dijeron: "Mire, siga escribiendo como usted está escribiendo porque eso no se está haciendo acá, no está en los círculos académicos, no está en los círculos aceptados. Mantenga esa línea. Talvez no va a poder trascender tremendamente, porque está en un país que no tiene nivel para eso. Pero está haciendo algo que no suena como se está haciendo. Entonces yo dije: "si los cuatro opinan lo mismo, probablemente... aparte tenga que reconocer que no tenían por qué quedar bien conmigo. Yo dije: "bueno, talvez estoy haciendo algo bien". Esta clase de recepción es muy especializada.

Pero lo que es más interesante para mí es la recepción del público. Porque ... y ha sido buena. Hemos tenido conciertos muy llenos incluso de música que no es popular. El Cuarteto se ha vuelto bastante bueno acá en Guatemala, de aceptación. No sé, nos sigue costando mucho salir de Guatemala, tocamos muy pocas veces afuera. Un lugar que, obvio, que nos gustaría ir es Costa Rica. Porque quisiera ver Costa Rica, quisiera ... allá. Aquí tocamos esas cosas que son ... , somos llevaderos, todo lo toleramos, aunque se hable mucho de malinchismo, la gente al fin de cuentas ya llegó, todo lo dice que está bonito. Pero cuando tocás afuera vas a enfrentarte con gente que no te conoce.

Interesante que, por ejemplo, nosotros el año pasado dimos un concierto donde un programa que tiene cada año ... Es un festival que se hace cada año y lo hacemos en un lugar que no es un lugar tradicional de conciertos que es el Palacio Nacional. Manejamos las cosas a nuestro antojo, pedimos que pongan las sillas en cierto orden y una serie de cosas así. Y se llena el lugar con cientos de personas entonces les presentamos música que no han oído. Tocamos la vez pasada Joaquín Orellana, tocamos una pieza inclusive con una película que nunca habían visto, al mismo tiempo con la película tocaba el Cuarteto, este año planeamos hacer cosas Enrique Solares que también es autor de piano de Guatemala, Enrique Anleu y cosas de ese tipo. Yo sé que va a llegar gente y oyen todas las cosas y están oyendo música contemporánea solamente guatemalteca o de otras épocas, pero todo chapín, y funciona y en ese incluyo mi música de cuarteto y el Cuarteto está caminando, pero lo que se necesita es apoyo institucional que genere recursos, pero aquí no hay industria cultural. En el momento en que exista damos la pelea como los gringos, como los japoneses, como los europeos, como los israelitas, lo van a hacer. Pero

aqui la gente no se apunta a …. Entonces no lo hacen.

1:12:53

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en el pais? ¿Cuáles personas e instituciones intervienen en su organización? (leo la definición)

1:13:36

P. A. Bueno, lo entendía bastante así. Aunque también iba a ver si pudiéramos extenderlo a la música que de todas formas, fuera impuesta. Pero tiene un componente importante de imposición la música oficial. Quien más se me hace que este parámetro probablemente que es Jorge Sarmientos.

Jorge ha sido un tipo muy cabildeador, muy listo, muy inteligente que ha salido mucho, ha trabajado mucho, ha sido político, ha hecho muchas cosas y ha logrado que en ciertos círculos se acepte un poco como el compositor guatemalteco.

En contraste, al otro extremo tenemos a Joaquín Orellana. Anda ahí en la calle como si fuera, no sé, un cobrador de no sé dónde relativamente el término. Te cuento una anécdota que me pasó: el día que lo conocí creí que era un cobrador porque iba con su maletín sin ni siquiera la moto del cobrador. Era una cosa tremenda.

Yo estimo tanto, quiero tanto a Joaquín nos sentamos a echarnos unos tragos y hablar de cosas. Es un tipo muy culto, sabe mucho y es ameno. Pero no tiene idea de la vida práctica. Siempre anda en los portillos. Entonces en los extremos, resulta que el oficial obviamente es Jorge y en algunos momentos, gente que puede haber hecho carrera oficial está en los espacios.

No es una cosa oficial, pero te pongo un ejemplo: durante varios años he estado escribiendo música para películas en Guatemala, al punto en el que llegó un momento en que me dijeron: "Bueno, dejale algo a los demás". Y no es porque yo fuera el único, pero yo podía proveer el servicio que necesitaban, cumplía con el horario necesario, estaba el trabajo que ellos querían y funcionaba la música. Entonces, esa gente decía: "Yo puedo confiar en él. Sé que no me va a defraudar, que no me va a decir no puedo porque tengo demasiado que hacer". Otra gente te dice: "Es que, usted sabe, necesito trabajar ahora esto. No puedo para … La gente que ha logrado hacer esto, puede lograr un favor oficial porque va responder. El block de oficios pero no producir nada es … En el caso de Guatemala pasa que hay etapas en las que alguien logra meterse un tiempo en algo.

Te pongo un ejemplo que es un poco duro: en la administración gubernamental pasada se le pidió a Dieter que hiciera un *Himno de la pelota maya* (muy extraño este tema), porque querían hacer el deporte nacional con esa idea que hay de que si maya, todo el mundo tiene que ser maya. Se jugaba, presumiblemente, no se tiene una ubicación clara, en la época precolombina y que tendría tales y tales técnicas y a alguien se le ocurrió que tener un himno. Y resulta que nosotros, en una forma sarcástica dijimos: "ah ya sabemos cómo es el himno: (canta la letra del himno nacional con la melodía de la *Marsellesa*) como si fuera cantando el himno nacional con el himno de Francia… Un himno de esta naturaleza …. Hay hasta una pieza que tiene una cita de la Marsellesa como eso, fue hecha para el general Ubico, que fue presidente de Guatemala y vos decís: "¿qué es eso?" Y vos preguntás ahora dónde está ese himno. O sea, no duró más que lo que pudo haber durado esa administración. Talvez alguien lo recupere, talvez alguien lo ponga en algún evento, talvez alguien puede interesarse en aquello, pero son destellos de oficialismo a los cuales no hay que ponerles ninguna confianza. Como un trabajo de esa música oficial guatemalteca, ese es un ejemplo que se me ocurre.

1:17:44

No así como mi compañero Álvaro Aguilar. Él presentó como entre unos cien y pico de gente a un concurso de una canción para la ciudad de Guatemala hace ya algunos

años. Me tocó en suerte, ser jurado porque nadie quería aceptar ser jurado y necesitaban uno más. Yo no participé en el asunto, dije: "no, no me interesa". Me rogaron y rogaron. "Está bien, voy a ser jurado". Inmediatamente reconocí un montón de gente con sólo oírlos. Habían unos que estaban bien, pero había otros que eran realmente descarados: por ejemplo, (había) un cassette de Queen que le habían puesto encima un tape y decía "Canción de la ciudad" y el tipo sólo había encendido la grabadora y decía: (canta) "Mi Guatemala y no sé qué..." sin acompañamiento, sin nada. Y mandó eso a ver si se ganaba 10000 quetzales. Yo dije, que arriesgados. Todo lo que salió de la conversación del jurado, que éramos cinco, era que ni siquiera... sacamos las cinco piezas que nos parecieron las más adecuadas. Pero ninguna era realmente ... la ciudad de Guatemala. Desestimaron lo que hicimos nosotros, buscaron otro jurado y entre los cinco hicieron que hubiera finalistas. Había que poner una a como diera lugar, ganó esta ... yo ya había como endosar una cuestión oficial por lo menos de la ciudad no del país y el trabajo lo existe con una pieza que podés oír durante cualquier evento de la Municipalidad indudablemente de carácter oficial. pero que la gente ellos no podría decir yo eso. Eso es lo que pueden oír

Estos son ejemplos que se me ocurren. Pude haber otros.

1:19:30

J. C. ¿Qué pasaba en música y en general en el país cuando se compusieron estas sonatas que fue en la década de los ochenta?

P. A. Ya te lo han dicho antes tal vez. Por razones que no tienen nada que ver con la música... fue una etapa muy intensa de la violencia interna. Se llegó a agudizar a finales de los 70 y alcanzó puntos muy dramáticos en los primeros años de los 80. Estamos hablando hasta, más o menos, 1983-1984 que ya esto terminó. Hubo una serie de golpes de Estado, una serie de situaciones que llevaron a decir... esto, ni el Ejército lo quería. Así que ellos mismos, muy inteligentemente, contrario a lo que se dice del ejército guatemalteco, no son unos tontos. Sino que son gente estratégicamente muy bien situada, dijeron "hagámonos para atrás. Salgámonos de las instituciones públicas, vamos a hacer elecciones libres y que compitan civiles". Ellos se responsabilizaron de una serie de cosas y, en ese momento, la cosa se calmó un tanto. Estamos hablando de la mitad de los 80.

Los siguientes cinco años fue un gobierno, que fue el primero democrático (en el sentido de elecciones) que coincidió con la época de la firma de los acuerdos de paz allá en Costa Rica y el Premio para Oscar Arias. El gobernante, aquí en Guatemala, era Vinicio Cerezo.

1:21:00

Cerezo era un estadista: él sabía lo que estaba haciendo ahí. Tiene un carisma personal extraordinario, que eso es un don: el tipo te cae bien aunque fuera el peor villano que hay. Es extraordinario porque yo lo he visto, porque lo conozco personalmente, tiene un ... con la gente. ... es una cosa magnética. El tipo se ganó a todo el mundo, quedó muy bien. Pero realmente, fueron cambios sólo de fachada y los 80 fue una época realmente oscura en el sentido de que las cosas estaban ahí, se podían hacer sin que te cortaran la cabeza, en la segunda mitad de la década, pero no pasaba realmente nada.

Coincidió mucho con el desencanto de la generación X y todo esto, de la juventud. Estás que no te interesa realmente nada, preferís estar con los amigos en un bar y no tienes que venir al mundo ya, no quieres salvar a nadie, ya no te interesa la protesta, no te interesa la cuestión revolucionaria, no te interesa lo que pasen en el gobierno, te interesa nada. Entonces, eso tiene como resultado una apatía tremenda. ...

Pero, una cosa perfecta para el trabajo de grupos como en los que estoy involucrado,

de que no estén quietos musicalmente. Pero las siguientes generaciones no tienen interés en nuestro grupo. No porque no pudieran alcanzarlo, sino porque no querían alcanzarlo. Esto creo que es básico. Tiene que ser hasta la siguiente generación ... de Alux, hablando musicalmente, que se interesan de todas formas en nuestra música y la empiezan a ejecutar y a presentarla, y hacen homenajes, tocan nuestras piezas y todo, y vos decís ¡vaya, qué bueno! Pero hay una explicación muy clara en esa época. Porque Alux se desarrolla, precisamente, en la primera mitad de los ochentas. Es un grupo de esa época. Y no había otros grupos. Sobrevivió por casualidades y por ... de sus integrantes, no por, realmente, que alguien nos ayudara.

1:23:04

Entonces, en la música de ahorita, en lo que podría haber sido esas piezas, yo diría que son simplemente obras que coincidió tener en esa época, porque si vos hablás de serialismo u otra vanguardia de ese tipo, son cosas que estaban sucediendo en Europa 40 o 50 años antes. Entonces qué estaba pasando en Guatemala ahí, Asturias tenía ... a Guatemala

Pienso que, como acicate, han sido interesantes certámenes como el 15 de Setiembre porque Igor ganó ese premio. Yo, de hecho, gané en la siguiente década algunos premios cuando él estaba ya de director. No fue un favor que me hizo, sino porque simplemente estaba de director del Departamento de música y fue divertido porque yo gané con obras que eran muy diferentes. El trabajo, siendo muy diatónico, muy lírico, incluso. Siendo peyorativo conmigo mismo, no me interesa ser demasiado lanzado, demasiado de vanguardia, demasiado raro o extraño. No sé para qué. Uso esos elementos, esas herramientas, cuando me sirven. Si necesito un choque, voy a hacer un choque y voy a hacer cosas que sean absolutamente modernas. Pero ¿para qué? No sólo porque existan.

Entonces, los 80 fue una época que, políticamente, estuvo dividida en dos partes: la violencia agudizada que hubo que parar a mitad de la década y el cambio de gobierno al democráticamente electo, y en la otra mitad que no pasó mayor cosa. Simplemente, se está ... En el sentido oficial, era una década de desencanto, de estar a más distancia de las cosas y pienso que se podría hacer una diferencia de ... inmediato con sus cursos que hay a nivel de equilibrios y todo eso ...

¿te interesa alguna cosa específica de la época que vivíamos?

1:25:20

J. C. Sí. Si querés comentarme sobre todo, el ambiente musical.

P. A. Por ponerte una idea: nosotros hacíamos muy pocos conciertos con Alux los primeros años. Porque, de todas maneras, como que no había ninguna otra cosa qué hacer. Estamos ahí pensando, trabajando las canciones. Eso nos permitió tener más materiales para que fuera un gran primer disco y el segundo no servía. Más bien no pudimos terminar bien el primero. Queríamos poner más canciones entonces acabamos grabando el segundo. El segundo también gustó, cosa que es raro en grupo que tiene tiempo de estar trabajando material y de repente quieren que, al siguiente año, vuelva a sacar éxitos. Entonces, nosotros vamos a un ritmo muy lento.

Empezamos a sentir alguna competencia a la mitad de los ochenta porque empezó a surgir, por un lado, el "rock en tu idioma", esta ola de radios de promoción de grupos en español de rock, que ya fue como en el 88 en Guatemala.

Para estas alturas, nosotros ya teníamos cinco discos. Definitivamente, nos daba ventaja sobre la gente del rock y ya sabíamos de qué se trataba. Todos estos grupos llegaron, venían tremendamente atrasados desde el punto de vista técnico.

La otra cosa es que no teníamos estábamos manteniendo ... (interrumpió una

avioneta) no teníamos que estarnos preocupando de estar buscando gente del interior o en la misma ciudad. Estábamos conscientes de una serie de cosas que pasaban y nos daba miedo en la noche y cosas de ese tipo continuó. Así que el grupo ya estaba demasiado viejo es la clase media acomodada no holgada económicamente.

Yo diría que, para la gente en general, en Guatemala, era una época dura porque aún terminó la guerra oficialmente, en un sentido fisico, y llevaría 10 años lograr los acuerdos, seguían botando de pronto una torre de electricidad yo lo que quería y lo que yo pienso en buena medida, es muy impune presupuesto con el obispo este que hizo el informe del rescate de las personas, de la memoria histórica hace diez años precisamente. En abril hace diez años no pasaron no se ha aclarado nada. No se aclara y... cosas que son obvias, pero nadie la la liberalización ha habido más importantes un cambio especial pero resulta que específicos ahorita época buena. Probablemente, tenía una ventaja de que en la época anterior, trabajando a dónde ibas a ir a oír música.[14]

[14] Los últimos dos minutos de grabación son inaudibles por lo que faltan en este texto.

Entrevista a Andrés Sáenz
24 de junio de 2008.

J. C. Bueno, la primera pregunta es un poco cajonera, de rutina. ¿Cómo ha sido su proceso de formación hasta llegar a ser crítico de música?

A. S. Bueno, en realidad en, mi formación es más en las artes teatrales, dramáticas. Pero mi formación ha sido autodidacta y auditiva, más que nada. Es decir, desde la adolescencia tuve la fortuna de tener padres que fomentaban, que toleraban mi afición por la música y nos permitían comprar discos y eso. Yo me fui haciendo de discos. Me interesó siempre. Una de esas cosas de…

J. C. ¿Y nunca le dio por aprender algún instrumento?

A. S. No. Tomé unas clases de piano de joven pero nunca llegué a nada. Así que, formación ha sido auditiva, más que nada. He oído muchísima música…

J. C. de melómano…

A. S. Sí. Soy, por así decirlo, un diletante, en ese sentido.
Yo empecé con la crítica de teatro en el periódico en 1980. Yo había hecho ya un poco de crítica antes en "Contrapunto" (en el desaparecido Contrapunto). Ahí empecé, como dos años. Pero ya después en el periódico, Guido Fernández me llamó para asumir la crítica aquí. Ahí sí tengo cartas credenciales ya un poco más académicas, etc. En el '86 (o a fines del '85) yo veía que se estaba haciendo mucha música en el país. Se venía haciendo mucha música en el país desde hacía rato y que no tenía caja de resonancia. No había ningún comentario, no se comentaba a nivel de… y en el mundo de las artes si no hay un reflejo de la actividad en los medios de comunicación masiva, principalmente con nuestro país, el periódico La Nación, es como si no hubiera ocurrido. Entonces a mí me daba, hasta cierto punto, lástima, que, habiendo tanta actividad y eso, no hubiese ninguna. Entonces yo propuse hacer crítica de música y me lancé y desde ahí empezó mi periplo en la crítica musical

3:35

J. C. ¿en el '86.. en el '85?

A. S. finales del '85. La primera crítica fue a finales del '85 y fueron ya a partir del '86 que ya empezó como más…

J. C. ¿Y usted guarda esos archivos?

A. S. Sí, yo he guardado mis críticas y luego a partir del '95 están en el archivo digital de nacion.com

4:10

J. C. ¿del '95 para acá?

A. S. del '95 para acá están ahí pero de otro modo ahí sí hay un montón de… Yo he querido, en alguna ocasión hice un intento de publicación pero no encontré mucho interés. Más que nada yo creo porque, en las editoriales universitarias había gente que no me tenía buena voluntad a través de mis críticas, sobre todo de teatro, y desestimaron mis intentos de… pero sí está todo eso ahí… lo que ha hecho Marta Ávila me parece algo que se podría hacer que es poner en un CD-Rom, o un DVD-Rom más bien… se hace un archivo de ese modo y no necesariamente solo una publicación

5:44

J. C. Sí, yo conozco ese trabajo de Marta y además le quedó lindísimo

A. S. si, si…

J. C. lo hizo con Alejandro Cardona yo creo.

A. C. Sí y Alejandro tiene experiencia en eso.

J. C. Precisamente dentro de…

A. S. … tiene experiencia en

J. C. si, bueno…tiene maestría en…

A. S. Sí…
J. C. en cuestiones de audio.
6:12

Precisamente en el corpus que estoy analizando de sonatas centroamericanas, tengo tres guatemaltecas, tengo una de Roque de Panamá y una de Alejandro Cardona y una de Mario Alfagüell. Y entonces, la pregunta que sigue es si conoce, bueno usted me dice que no conoce sonatas serialistas para piano centroamericanas, pero sí conoce la obra de Cardona y Alfagüell.

A. S. Bueno, la obra no, pero he oído…
J. C. ¿ha oído obras?
A. S. he oído obras de Cardona. Lo que más me ha impresionado de Cardona son sus cuartetos de cuerdas. Me han parecido muy… auditivamente me han interesado mucho y los he escuchado con mucho interés y varias veces y luego sus, si he tenido ocasión de escuchar en concierto…
J. C. ¿algunas obras para piano?
A. S. no, nunca le he oído nunca para piano... mucho para piano ¿pero quién lo interpreta?
J. C. Él compone mucho para piano
A. S. Pero diay, ¿y quién lo interpreta?
J. C. Scarlett tocó algo.
A. S. ¿cuándo? Bueno, no, no he oído.
J. C. ella, bueno, varias obras ha estrenado para Alejandro.
A. S. ¿tienen discos también?
J. C. no me acuerdo.
A. S. voy a buscar.
8:00
J. C. ¿qué espera cada vez que escucha una obra de estos compositores?
A. S. bueno debo admitir que, de Cardona, a Cardona lo escucho con mucho interés. No simpatizo mucho con la música de Alfagüell. La encuentro difusa, la encuentro… no me mantiene el interés auditivo, no logro concentrarme bien en lo que hace, en lo que escucho. En última instancia yo me imagino que me aburro escuchándolo. Lo último que le escuché fue un Concierto para piano… era algo que, por lo menos, tenía un pianista, en el Teatro Nacional: interminable, duró como ciencuenta minutos y bueno… Luego ahí con la cosa que hizo, lo que él llamó una ópera, "La Fábula del Bosque", no encontré que… muy espectacular el montaje, etc., pero musicalmente no encontré, no le encontré mucho mérito.
Pero diay, los críticos somos famosos por equivocarnos…
10:00
J. C. pero digamos, antes de ir a un espectáculo de estos ¿tiene alguna expectativa?
A. S. No, yo trato de hacer tábula rasa. No quiere decir que a veces no tenga expectativa. Sobre todo sí me ha gustado una obra o lo contrario de expectativa, cierto recelo. Pero yo trato de hacer tábula rasa y no llegar con prejuicios. No llegar ya con una actitud. No, eso no sería honesto intelectualmente, o, incluso como crítico. Uno no puede llegar ya con una actitud, con prejuicios. Así que yo trato de escuchar.
11:07
J. C. ¿ha observado cómo reaccionan los colegas músicos y compositores ante este tipo de obras?
A. S. Bueno, los músicos, entre ellos es un gremio, como cualquier gremio, uno no va a oír a un médico criticando a un colega, por lo general. A veces yo noto que, por ejemplo, en relación con Alfagüell, sí ha habido otros indicios de otros compositores que lo consideran como un caso aparte, en cierto modo.
Entre los músicos, también. Tengo la impresión de que no reúne muchas voluntades

favorables. Su música se considera hasta cierto punto, como algo de charlatán. Yo no sé hasta que punto eso es una apreciación subjetiva mía, nadie me ha dicho eso explícitamente. Pero uno nota, por diferentes indicios, que su música no despierta mucho respeto entre los músicos.

13:07

J. C. ¿y la de Cardona?

A. S. No he tenido mayor retroalimentación, o lo que fuera, o no he discutido mucha la música de Cardona. Pero yo creo que él es, mi impresión es que él es respetado. Eddie Mora, Cardona incluso Flores y Benjamín son respetados por los músicos. Pero no he tenido así ninguna... Y no lo comento porque con mi condición de crítico yo no puedo estar buscando que me comenten los músicos.

14:07

J. C. ¿y el público cómo reacciona ante estas obras?

A. S. Es muy difícil. El público en Costa Rica siempre aplaude. En algunas ocasiones, más bien la recepción ha sido tan exagerada, que he tenido la impresión de que se trata de un claque, de una claque que está aplaudiendo al compositor. Desmedida la reacción.

J. C. ¿con ambos?

A. S. ¿con quién?

J. C. ¿Con Cardona y Alfagüell?

A. S. No, esto específicamente con Alfagüell. Pero de los demás, generalmente he notado que se aplaude. Generalmente yo trato de, en mis críticas... (claro, no recuerdo ahora específicamente cuál), pero yo trato en mis críticas de dar indicios o de mencionar la reacción del público. Me parece que es importante hacerlo. Incluso, cuando a menudo mi reacción ha sido muy contraria a la del público. Ya que la del público haya sido muy favorable y la mía menos favorable o al revés, que el público ha sido apenas cortés y que a mí me parecía que la obra merecía mayor...

16:19

J. C. Terminando con la música de ellos, ¿qué posibilidades ve usted de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades qué le ofrece esta técnica, o la técnica que ellos utilizan al compositor?

A. S. Bueno, yo creo que el que más busca este tipo de exploración sonora es Cardona. Definitivamente. En menor grado, bueno Mora también. Pero me parece que Cardona está más interesado en buscar sonoridades distintas... De Alfagüell yo no recuerdo nada que auditivamente me haya hecho: "uy, que uso más novel, original de la sonoridad o de una sección o de lo que fuera". Pero en Cardona sí, eso me ha... Incluso en obras como sus cuartetos, eso es evidente.

18:12

J. C. Cómo mi tesis es sobre sonatas, me interesa saber qué piensan o cómo lo ven los diferentes actores del campo. ¿qué importancia han tenido históricamente para los compositores componer sonatas para piano?

A. S. Bueno, creo que en la historia de la música, la forma... no solo la forma sonata, obviamente muchas sonatas usan la forma sonata en su primer movimiento, pero es decir, ya la sonata ya como una composición en tres o cuatro movimientos para piano... Bueno, Beethoven escribió treinta y dos sonatas. Todos los grandes compositores han buscado... intentar las sonatas para piano. Ni hablar, por supuesto de... Haydn tiene 50... luego Mozart tiene también unas.... ¿20?
Bueno, es que no ha habido ningún gran compositor de todas las épocas que no haya intentado una sonata. Berg tiene una sola pero diay... Schönberg creo que tiene una. Brahms tiene tres. Chopin tiene tres. Y ahí siguen.

20:50

J. C. ¿Cómo se podría ubicar la música centroamericana de las últimas décadas en el ambiente latinoamericano y mundial en general?

A. S. Bueno, la verdad es que yo no conozco tanta música centroamericana porque la difusión no es muy grande. Además, no sé si se pueda hablar de música centroamericana en realidad. Tal vez podría hablarse de compositores individuales centroamericanos. Yo no creo que haya... no ha habido escuela nacional, centroamericana, que yo sepa. Por lo menos, tal vez está en gestación. Pero, como no la conozco no puedo en realidad decirle que rasgos comunes tiene, cómo se identifica como algo propiamente centroamericano y qué relación tiene eso con la música mexicana, la música argentina, la música brasileña, donde sí hay una tradición y hay una escuela nacionalista, por así decirlo. Yo no veo que haya surgido una escuela nacionalista centroamericana. Tal vez por el hecho mismo de estar atomizados...

23:00

J. C. ¿cuál y cómo es la música oficial del país? ¿quiénes o qué instituciones participan en la organización?

A. S. ¿música oficial?

J. C. La música oficial sería como la música de compositores nacionales que más se escucha, que más se conoce, que las instituciones...

A. S. obviamente las instituciones son principalmente en la música de arte: la Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía Lírica y luego está todo el conjunto de bandas municipales y del Instituto de Música, lo que era antes la..

J. C. la Juvenil

A. S. la Juvenil todo eso. Eso sería. Y luego están las universidades públicas que tienen los conjuntos, eso me parece que sería. Ahora, no creo que haya un compositor oficial en el sentido de... pues sí hay algunos compositores que se han ejecutado más que otros: Benjamín Gutiérrez por ejemplo. Pero es que en la segunda mitad del Siglo XX, Benjamín era prácticamente el decano, hasta cierto punto. Flores, como muchas veces rehusó que su música fuese interpretada, no sé por qué, no sé qué decir. De él le he oído muy poco, me hubiera gustado escuchar más.

J. C. todos hemos oído muy poco de él. Desafortunadamente se aisló. Y es bueno, lo que yo conozco...

A. S. bueno, tuvo un Maestro muy connotado: Hanson. Tiene un Doctorado de la Eastman, es decir, académicamente es... obviamente todos sabemos que el rango académico no es indicio o no garantiza que la composición sea verdaderamente inspirada o buena. Puede quedarse como justamente académica.
Ahora, yo tengo entendido que el ambiente académico en otros países, principalmente en Estados Unidos, en la segunda mitad del Siglo XX, por lo menos hasta los años '80, por ahí; se inclinada mucho dentro de la academia, se inclinaba mucho por el serialismo y ese tipo de música. Todos aquellos profesores o compositores que no comulgaban con esta estética eran ignorados o hechos a un lado o lo que fuera. Había como una mafia serialista... o dodecafónica. Una mafia dodecafónica que era la que estableció una especie de ortodoxia, de nueva ortodoxia composicional. Es decir, había que componer según la estética del serialismo o del dodecafonismo. Quien no componía ahí no podía tomarse en cuenta porque no era serio. No sé si eso... Obviamente, no creo que haya ocurrido aquí en nuestros países, pero yo no creo que haya una manera oficial de estipular la música. No es dable es países como el nuestro y además, eso sería en la Unión Soviética, en cierto modo, en otra época. No sé si eso contesta su pregunta.

28:32

J. C. Si, perfectamente.

¿Qué opina de los compositores que en pleno Siglo XXI siguen componiendo música tonal, puramente tonal?

A. S. Bueno, justamente, muchos a partir del último cuarto de siglo, muchos compositores que abjuraron de la tonalidad y del serialismo. Lo consideraron verdaderamente una calle sin salida. Y volvieron a la tonalidad o a la politonalidad o la bitonalidad o mezclaron o se volvieron eclécticos y eso... pero yo no creo que uno deba escuchar la música pensando en tonalidad o atonalidad. La música debe escucharse con una mente despejado. Si es tonal, si atonal eso no viene al caso.

30:10

J. C. ¿sabe usted si se enseña o si se estimula la apreciación y creación de música no tonal o de las tendencias más modernas de composición en las escuelas de música del país?

A. S. No tengo idea. No sé cómo se da.
Yo me imagino que, obviamente, compositores como Flores que tenían tal vez, como discípulo de Hanson, una concepción diferente de la armonía, pueden haber guiado a sus estudiantes hacia un lado u otro. Y que alguien como Cardona que también experimenta, es más experimental en su enfoque en la música; o Mora, pueden guiar a sus estudiantes hacia otros campos. Pero yo no sé si imponen una estética o una forma de componer. Me parecería espantoso si lo hacen. No creo

31:50

J. C. ¿Y son realmente innovaciones lo que compondrían ellos en esto que acaba de mencionar?

A. S. ¿En qué sentido?

J. C. Porque muchos de los recursos que ellos utilizan, ya se han utilizado en Europa o en Estados Unidos ¿pueden tomarse como innovaciones a nivel centroamericano, digamos los recursos que ellos utilizan?
Perdón. Es que usted me habla de que Mora, Flores y Cardona que utilizan lenguajes especiales y que les pueden estar enseñando. Pero ¿esos recursos que ellos utilizan en la creación de sus obras pueden tomarse cómo innovaciones?

A. C. Bueno, definitivamente lo son en el medio. Ahora, si su música resulta innovadora en medios donde la música es más... donde hay más experimentación, donde hay más conciertos, donde hay más...
Cardona, la música de Cardona es también interpretada afuera de Costa Rica, así que me imagino que gente como el Cuarteto Latinoamericano ha visto suficientes méritos en sus composiciones como para interpretarlas y montarlas. Lo mismo ha pasado con algunas piezas de Mora. Y las obras de Gutiérrez pues no son muy innovadoras, las de Gutiérrez, son menos innovadoras, él está dentro de una tendencia algo más tradicional. Pero la verdad es que yo no sé si serían innovadoras en otros contextos .

34:34

J. C. ¿qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público?

A. S. La responsabilidad del intérprete es tremenda porque hay música que ha sobrevivido y que se ha impuesto al público porque los intérpretes querían ejecutarla. Y en ese sentido, un intérprete que patrocina o divulga a un compositor puede tener mucha influencia para que su música se conozca, etc. De modo que yo creo que sí, la responsabilidad de los intérpretes puede ser muy grande. Ahora, el intérprete también tiene que pensar en su propia carrera, etc., de modo que yo me imagino que un intérprete va a estructurar su programa para que la música de un compositor novel, o la música de un compositor difícil o lo que fuera, sea parte nada más del programa que ofrece. Pero sí, los compositores se escuchan porque los intérpretes se

interesan en interpretarlos y en ejecutarlos.

36:40

J. C. Ya vamos terminando, no se preocupe. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo han promovido la idea de que la música contemporánea es fea. ¿es correcta esta afirmación? ¿se podría mejorar la recepción de esta música?

A. S. ¿estamos hablando de la música de arte?... Ahora, usted dice que el sistema educativo...

J. C. Muchas instancias, incluso figuras en el sistema educativo. Muchos profesores de música y de instrumento.

A. S. Bueno, a mí no me consta eso. Pero si usted lo dice lo doy por un hecho. Obviamente nadie va a salir de un concierto de música dodecafónica silbando. Y es música que requiere pues mucha concentración a veces, y va en contra de lo que ha sido la educación auditiva de una parte de la humanidad durante siglos. De modo que esa reacción es hasta cierto punto comprensible pero obviamente... no sé que decirte. ¿cuál era...?

38:55

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo han promovido la idea de que la música contemporánea es fea. La pregunta es que si ¿es correcta esta afirmación? ¿se puede mejorar la recepción de esta música?

A. S. Bueno, la única manera que se podría mejorar la recepción de esta música es interpretándola más a menudo. Y también se puede mejorar estructurando los conciertos, no sólo los conciertos para jóvenes y escolares, sino incluso, los conciertos de temporada de la Sinfónica. Al programar música novel y eso, sería bueno tener que el Director o quien sea el director del concierto tuviera también cierto grado de habilidades histriónicas o de comunicación para hablarle al público acerca de la música, en qué sentido es nueva o en qué sentido es muy creativo. Es decir, hay gente que lo hace maravillosamente bien. Está Tilson Thomas, en San Francisco, que ha sido fenomenal en este sentido de hablarle al público antes de un concierto cuando la música o la obra es muy nueva o muy difícil o algo. Y él ha logrado que el público abra los oídos, justamente hablándoles, explicándoles. Pero él tiene esa inmensa facilidad de palabra. Leonard Bernstein también lo tenía. Baremboim lo hace a veces también. Pero son casos excepcionales. Yo creo que es muy importante que los directores de orquesta sepan, puedan tener también una comunicación verbal con el público y hablarles a veces un poquito didácticamente, explicativamente no solamente acerca de la música nueva, sino aún de las obras más conocidas del repertorio, decirles algo.

41:48

J. C. Y para el público eso es importantísimo.

A. S. Eso es importante porque mucha de la gente que va al concierto en realidad, no leen el programa de mano, las notas explicativas o hay cosas que no se pueden explicar con la letra, sino que puede servirse de la orquesta para ilustrar algo en un sentido didáctico. Crear un ambiente un poquito más... eso es necesario sobre todo, porque la educación musical, no solo en Costa Rica, sino en general, en muchos países se ha descuidado inmensamente. La educación musical en el sentido de apreciación de la música de arte.

42:41

J. C. Es algo que este ministro, Garnier, está impulsando en la educación, vi un proyecto.

A. S. Bueno, ojalá.

J. C. Vi un proyecto muy interesante. Y hablando del sistema educativo ¿sabe usted si ha promovido el sistema educativo la música y la biografía de Alfagüell?

A. S. no tengo idea…
43:09
J. C. bueno y para terminar ¿qué ha escrito sobre ellos y su obra?
A. S. ah bueno. He escrito bastante. Eso lo puede ver en el archivo digital…
J. C. ¿en nacion.com?
A. S. sí, con las palabras clave usted pone… se va, busca el archivo, pone la opción Viva, suplemento Viva, y pone Sáenz y Cardona-crítica…
44:05
J. C. Pero esos son los archivos del '95 para acá me dice…
A. S. Sí
J. C. es que las Sonatas que yo estoy analizando son de los ochentas.
A. S. No, es que yo no escribía en ese entonces, yo empecé a escribir en el '85.
J. C. ah, ok.
A. S. Pero sí he escrito en varias ocasiones sobre la música de Cardona y Alfagüell.
J. C. bueno le agradezco muchísimo su tiempo y sus aportes.

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA · COSTA RICA
BIBLIOTECA

Entrevista con Alberto Carballo, director ejecutivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.

A. C. … usted lo puede encontrar en la página web, en Orquesta Sinfónica. De Panamá o Guatemala, ahí aparecen artículos y comentarios que han publicado sobre cómo ellos nos ven a nosotros, en qué se comparan. Ahí uno se da cuenta de lo bien o lo mal que está.

0:48

J. C. Ese dato me parece muy interesante porque como la tesis mía también es regional, entonces voy a buscar eso. Es un dato importante.
¿Cómo fue su proceso de formación y cómo llegó a ser director de la institución?

A. C. Bueno, yo comencé con la orquesta ya hace más o menos 30 años. Comencé como administrador. El entonces director de la Junta Directiva me pidió que asumiera el cargo cuando el director anterior renunció, don Hernán Alvarado.
Cuando se reestructuró la orquesta en los años 71-72 contrataron a un administrador: él estuvo ahí un tiempo y después renunció y ahí asumí yo el cargo de administrador. Hace como año y medio estoy como Director General. Pero en el área administrativa, primero como Director Administrativo y ahora como Director General de lo que hoy se llama Centro Nacional de la Música.
La orquesta lo que tenía antes era un estatuto y a partir del 73 se promulgó la Ley del Centro Nacional de la Música o, en otras palabras, la Ley de la Sinfónica que agrupa las cuatro unidades técnicas que forman el Centro de la Música que son la lírica, el coro, la juvenil y la Orquesta. Ahora tenemos una quinta unidad que es el Sistema Nacional de Enseñanza Musical.

2:44

J. C. En mi tesis, los compositores nacionales con los que estoy trabajando son Alejandro Cardona y Mario Alfagüell porque ellos tienen sonatas del tipo que estoy estudiando, porque no son sonatas de cualquier tipo: son sonatas de construcción serialista. ¿Conoce la obra de estos dos compositores?

A. C. No.
De referencia conozco a las personas. A las personas sí los he oído mencionar. La Orquesta ha tocado obras de ellos. De Alfagüell ha tocado alguna obra. Pero como no soy músico, no es mi campo... En este momento no tengo a mano la información al día de las obras que se interpretaron, cuál es su nivel o qué concepto tengo de ellas no podría manifestarlo porque no es mi especialidad la música. Ya ahí habría que hablar con los músicos propiamente, hablar con el concertino, con el bibliotecario...
La biblioteca normalmente abre de 8 a 3. Pero en estos días está cerrada porque el bibliotecario está ocupado y porque están en vacaciones todavía.

5:05

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseña el sistema educativo en las escuelas de música del país?

A. C. No la conozco. En realidad desconozco eso.
Porque, por ejemplo, de lo que enseña aquí la Sinfónica Juvenil que es la escuela del Centro, bueno yo ahí le diría que hable mejor con Jorge Duarte que es el Director académico de la escuela y él le podrá decir qué tipo de música enseñan en la parte académica de ellos.
Pero en general en el país yo desconozco cuál es la música de costarricenses que se enseña.

6:05

J. C. ¿Y cuál sería la música nacional que promueve la Sinfónica Nacional?

A. C. Bueno, en realidad la Orquesta ha tocado obras de varios compositores. Anualmente comisiona un par de obras a los autores costarricenses.

J. C. Eso es bastante nuevo

A. C. No desde hace algunos años viene a raíz de la actividad "Lectura de obras costarricenses" que era un concurso para compositores. Se hizo la actividad durante algunos años y después se decidió comisionar a los compositores.
En algunas lecturas hubo algunos problemas, algunas discrepancias entre compositores y en la forma en la que se realizaba la actividad. Entonces se canceló la última vez y se decidió comisionar obras de compositores de una lista y de un acuerdo que hubo con todos los compositores que participaron en la última actividad. Entonces se ha estado comisionando producto de esa lista que se redactó en ese momento de todos los que participaron en esa actividad.

7:34

J. C. ¿Existe alguna política o algún reglamento... ¿quién decide cuál es la música que se va a tocar, qué tipos de obras se van a comisionar y eso?

A. C. Eso de la lista podría hablarlo con Cindy Garita que está en producción. Tal vez ella se acuerda un poco más, porque yo no estaba como director en ese entonces. No quedó establecida un documento, una política clara en ese sentido, sino que de esa lista de los participantes se comisiona cada año un par de obras.
En realidad lo que se pide es básicamente que la obra no pase cierto número de minutos, puede ser una obra de entre 12 y 15 minutos, eso para insertarla dentro de una programación que tiene que durar 1 hora y media, que es la duración de un programa de Concierto de la Temporada Oficial. Porque la obra va dentro de un concierto de temporada.
Ahí se le da libertad al compositor. Se le indica que tiene que entregar la partitura en cierta fecha, que tiene que tener un arreglo para orquesta sinfónica. Esta fecha se le da con tiempo para que componga esa obra. El tipo de obra queda a discreción del compositor. O sea, al libre albedrío: puede ser una obertura, puede ser una sinfonía, no sé... el compositor tienen libertad en ese aspecto.
Por ejemplo, este año se le comisionó una obra a William Porras y a Allen Torres otra, producto de esa lista de personas que habían participado. Esa información la podemos complementar con información que nos dé Cindy Garita de Producción.

J. C. ¿Cómo describiría su relación con los otros actores del campo musical del país (compositores, intérpretes, directores de instituciones)?

A. C. Bueno, en realidad yo como Director General no tengo relación directa ni con compositores ni con artistas. Mi trabajo es fundamentalmente administrativo.
Para eso en la institución hay áreas. Por ejemplo, el área de Producción Artística es la que tiene relación directa con los directores y solitas invitados, lo mismo que con los compositores.
El Director Artístico, en particular, es que el tiene más contacto directo con los artistas y directores que se escuchan y con algunos compositores. Por el trabajo y cuando entregan sus obras, él tiene relación directa en cuanto a coordinación y análisis de las obras, aspectos más técnicos.
En cuanto a entidades u organizaciones, en realidad es poca la relación que hay. La Universidad de Costa Rica y la universidad de Heredia en algunas ocasiones solicitan algún tipo de colaboración ya sea de equipo, de música, de permisos para estudiantes o músicos... Esa es la única relación que hay realmente. O cuando ha habido alguna actividad que requiera hacer en conjunto es que hay algún acercamiento, pero por lo demás era poca la relación.

J. C. Bueno, yo creo que las demás preguntas son más de aspecto técnico.

Entrevista a Jorge Duarte
Director del Instituto Nacional de Música
3 de julio de 2008

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación y cómo llegó a director de la Institución?

J. D. Bueno, yo voy a empezar desde el principio. Soy de los alumnos fundadores del Programa Juvenil. Soy de esos primeros 150 estudiantes que ingresaron a la Sinfónica Juvenil, que hacíamos filas allá por el Teatro Nacional. Allí comencé.
Yo inicié con la música en el colegio. Básicamente, podríamos decir que inicié un poco tarde, tenía ya como 14 años. Cuando se abrió eso yo hice las pruebas e ingresé.
Después, ya con los años, en 1978 gané una audición de un profesor norteamericano que iba a dar un taller de trompeta para los estudiantes de Centroamérica e hizo como un concurso para otorgar la beca y esa beca la gané yo. En 1979 me fui para la universidad de Baylor donde saqué mi bachiller.
Me volví acá y me fui a trabajar con la UCR como coordinador de una de sus etapas básicas de música. Fue muy interesante ese trabajo porque va uno a zonas y descubre talentos.
Después de eso me vine a la Universidad Nacional a trabajar dando los cursos teóricos y aquí también como profesor de trompeta.
En 1988 regresé a los Estados Unidos con una Fullbrigth para sacar una maestría en la Universidad de Cincinnati. La obtuve en 1990 y desde entonces estoy aquí como profesor. También trabajé un tiempo más en la UNA y he trabajado también en varios centros educativos que me han pedido que les haga programas especiales de banda.
He pasado por varios procesos como profesor y como alumno. En el 2003, Guido Saénz me pide que asuma la dirección de la escuela la cual acepté hasta la fecha. Que por cierto, yo dije que venía por dos o tres años. Por cierto que ya se termina mi periodo porque ya le mandé a la Ministra y ahora el 18 de este mes me retiro como director y me quedo nada más como profesor.

J. C. Mi tesis es sobre sonatas para piano centroamericanas. Entonces, tengo tres compositores guatemaltecos, dos costarricenses y uno panameño. De los costarricenses, los compositores son Alejandro Cardona y Mario Alfagüell. Específicamente son sonatas para piano, pero como esta es una institución que no son pianistas sí quería preguntarle si conoce la obra de estos dos compositores.

J. D. Bueno, de Cardona conozco poco. No lo conozco muy profundo. De Mario sí. Incluso hace unos meses me pidió que le ayudara a presentar un libro que editó de música suya para piano. Yo fui al Centro de México y allí se habló un poco.

J. C. Si, ya recuerdo. Yo estuve ahí.

J. D. Sí, hablamos un poco de eso. A Mario yo creo que todo el mundo lo conoce en el medio. La música de él es diferente a la de la mayoría de los compositores, es muy propia de su estilo. Pero, eventualmente la gente la va a llegar a aceptar más de qué trata porque algunos como que no entienden y la critican.

4:45

J. C. Precisamente la próxima pregunta es ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades ofrece al compositor la técnica que utilizan ellos?

J. D. En el caso de Alfagüell, por decir algo, él deja mucho espacio al intérprete. No sé si usted ha tratado de tocar alguna de la música de él. Él da libertades en cuanto a que te dá una célula para que la tomés y de ahí empiece a crecer y de surgen un montón de otras cosas. O sea, la música nunca va a sonar de la misma manera.
Podríamos decir que la música nunca suena igual porque depende mucho de quien

la ejecute y todo eso. Pero uno puede decir, un preludio de Chopin, que en ese preludio usted sabe qué se toca. Aunque varíe en alguna parte, suena exactamente lo mismo. Con la música de Alfagüel no pasa eso. Él da posibilidades a los intérpretes para que también pongan algo de lo propio. Yo creo que da mucho margen.
De Cardona, he escuchado algunas de las obras pero no me he sentado a estudiarla y analizarla.

6:20

J. C. ¿Piensa que la composición de este tipo de obras por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

J. D. Bueno, yo creo que sí. Porque, el tipo de lenguaje musical que tiene Alfagüell se utilizó en otros lugares, en otros países. Lo que podríamos llamar, lo que se llama en los Estados Unidos como *charm music* y aquí eso como que no caló muy profundo en la mayoría de los músicos. Alguno que otro puede aventurarse un poco en eso, pero no tan fuerte.
El mismo medio, si por ejemplo usted ve nuestro público, no está acostumbrado a ese tipo de música. Entonces, por eso mismo, la Sinfónica Nacional y los otros grupos nacionales del país la excluyen mucho de la programación, porque con ese tipo de música el público no llega. Porque el público no está acostumbrado, entonces cuando la OSN programa algo de Schönberg tiene que hacerlo junto con otras cosas que sí atraigan público. Porque si se hace un concierto de puro Schönberg, Webern y Berg, no va a haber en el Teatro.

7:59

J. C. ¿Qué significa innovación en la música centroamericana?

J. D. Bueno, tal vez me imagino yo, porque no pretendo dar una respuesta que todo el mundo crea que es la correcta. Es el dar nuevos conceptos, tal vez, de incorporar nuevas ideas para ir creciendo. La música es una evolución constante. Lo que se llamó *avant garde* al principio del siglo XX ya dejó de ser, es otra cosa.
Entonces, es un constante estar cambiando. Por ejemplo, hace un par de años yo traje a un compositor norteamericano para que diera unas charlas aquí, Charles Baker quien fue profesor mío en los Estados Unidos. Él en este momento es el jefe del Departamento de Composición de la Universidad de Indiana y él me decía: ¿Para qué voy a componer música como lo hizo Schumann o como lo hizo Beethoven? ¿Para qué? En primer lugar, no lo voy a hacer igual que ellos y en segundo lugar, ya hay otros lenguajes que son utilizados. Entonces, lo que se pretende es que yo tome las ideas que ellos me dejaron para que de ahí yo empiece a hacer otras cosas.
Lo interesante es tener ideas nuevas. Pero, a partir de esas ideas nuevas, yo pongo lo mío. Entonces, usted va a tener el estilo de Cardona, el estilo de Alfagüell, el estilo de Eddie Mora y cuando uno escucha la música uno dice "suena a ellos". Porque lo interesante es que son ideas nuevas y tienen algo en común.
Entonces lo que yo considero innovación sería tomar las ideas que nos dan, porque nosotros no somos una isla apartada del mundo, lo que yo hago es porque en algún lugar lo escuché, lo que hago es ponerle algo mío.

10:40

J. C. ¿Son realmente innovaciones lo que proponen nuestros compositores? Porque usted ya lo había adelantado un poco, lo que se utilizan son recursos que ya se han utilizado en Estados Unidos y en Europa.

J. D. Sí, para nuestros oyentes y para nuestro medio podríamos decir que es innovador, pero no en el gran contexto de todo el mundo. A veces nos llegan las ideas un poco después, tal vez porque nos cuesta escucharla. Cuando escuchamos música de John Cage, uno dice: "diay, estaba loco", pero eventualmente esa locura tiene su sentido.

Otro la retoma y le agrega algo más.
Entonces, es como la resistencia al cambio: la idea es demasiado nueva como para ser aceptada.

11:40

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano? A mí interesa conocer la opinión de alguien que no es pianista.

J. D. Bueno, para nadie es un secreto que el piano es lo que llamamos el instrumento completo: es un instrumento melódico-armónico que le permite al compositor un montón de cosas. Por ejemplo, yo puedo componer... y tengo el ejemplo de un compositor que compone solamente música para trompeta, sólo trompeta, que hace cosas muy interesantes. Cosas innovadoras completamente. Uno dice: "tocar esto, no es cualquiera" porque son muy completas. Pero hay muchas limitantes también. Es para trompeta sola: se encuentran muchos sonidos, muchas características, muchas cosas que uno dice: "esto sobrepasó trompeta" porque trata de hacer cosas diferentes. Sin embargo, está la limitante de que con una trompeta no puedo hacer cosas armónicas, no puedo hacer varias voces a la vez. Entonces, el piano da muchas posibilidades en ese sentido.
Cuando estudiamos los fundamentos armónicos siempre nos basamos en música de piano, porque allí tenemos una estructura. Yo puedo también en una sola línea melódica ver los conceptos armónicos, pero en el piano es mucho más claro, más presente. En ese sentido, yo diría que es una cuestión de presentar algo en el instrumento más completo.
En el género sonata, recuerde que el género viene del término *sonare* que está en contraposición de la cantata, que era para cantar. Entonces la sonata propiamente es un tipo de composición para instrumentos que involucra varios movimientos contrastantes.

14:25

J. C. Volviendo un poco a la música de estos compositores ¿Cómo reacciona el público cuando se ejecuta este tipo de música?

J. D. Bueno, depende del público. Ya, de alguna manera, estos compositores se han hecho su propio público, entonces si vamos a ejecutar música de Alfagüell para gente que no sabe cómo es la música de Alfagüell, uno ve la reacción que es como de sorpresa, porque esta música no es igual a otro tipo de música y, por decir algo, no es tan tradicional. O sea, no estamos hablando de tónica, dominante y todo ese tipo de cosas. Es otra cosa.
Pero si escuchamos música de Alfagüell con un público que está acostumbrado a Alfagüell, la gente ya está acostumbrada a aceptarlo, entonces ya el gusto está ahí por este tipo de música. Si Alfagüell saliera sonando un poco Mozart yo creo que ya esta gente se sorprendería, porque ya la gente espera cómo va a sonar.

15:51

J. C. ¿Cómo reacciona la crítica y los colegas músicos y compositores?

J. D. Ahí también vamos a lo mismo: depende del crítico, del músico. Hay críticos que critican lo musical, lo que usted está poniendo en un papel, lo que se está escuchando, con mucho sentido de una verdadera crítica. En ese sentido podríamos hablar de lo que utilizó, lo armónico cómo sonó y los efectos que logró y todo esto, cómo desarrolló las ideas, cómo hizo para unificar la obra: todo ese tipo de cosas. Pero hay otros críticos que están acostumbrados a cierto tipo de música, entonces no les gusta y lo primero que hacen es despedazarla.
Igual los músicos. Hay músicos que están acostumbrados a tocar música, que se yo, de Pierre Boulez o de Carter o de cualquiera de estos, entonces están ya en otra... a los que están acostumbrados a tocar sólo Beethoven y Mozart y Schubert y talvez

esto ya no suena tan bien. Por ahí también vamos igual: depende de quién está criticando y quién esta interpretando.

17:25

J. C. ¿Quién realiza la crítica?¿Le parece una crítica acertada en el país?

J. D. Desgraciadamente … en Europa. La crítica a veces, está hecha más con el "me gusta-no me gusta". Como yo le digo a mis muchachos en mi clases de análisis: "usted tiene que sustentar el me gusta una obra o no me gusta con factores reales. Por qué, qué hizo, cómo lo hizo, cómo lo desarrolló". A veces te dicen simplemente: "No me gustó, es una cochinada", ¿Por qué es una cochinada? Tiene que decir porqué es una cochinada, porque puede que a mi no me guste, y que haya sido una obra excelente.

A veces, yo con los críticos no concuerdo por eso, porque es muy personal oyendo y analizando en realidad la obra.

Yo puedo ver una obra de un pintor modernista que ni la entiendo y decir que es una cochinada. ¿Por qué estoy diciendo que es una cochinada? No hay algo así como que yo me he detenido a ver la pintura y con muchos fundamentos técnicos digo por qué es una cochinada. Es muy diferente eso a despedazarla.

Yo creo que hay en la historia muchos ejemplos que se han dado de conceptos que la gente tiene de momento que después se cambian porque no estamos preparados, no es porque sean una cochinada. Es porque yo no estoy preparado para aceptarlo. …

19:57

J. C. Muchas instancias, incluso algunos profesores, han promovido la idea de que la música contemporánea es fea. ¿Es correcta esta afirmación? ¿Cómo se puede mejorar la recepción de esta música?

J. D. Fea significa que es diferente. Incluso las personas: nosotros somos feos dependiendo de quién nos ve. Yo no utilizaría el término feo, si no que diferente. Porque cuando vemos una persona muy fea mejor decimos "diferente".

Porque ¿qué significa feo? Significa que yo no entendí eso, que el desarrollo de la obra me quedó grande, entonces es más fácil decir que es feo.

En realidad sí hay obras feas, podría decir yo, porque tiene que haberlas, en el sentido de que no tienen nada. En el sentido de que la estructura, la composición de la obra está tan vacía que no tiene un fundamento para hacer una verdadera obra. En realidad esa es fea, aunque talvez no sea tan fea.

Por ejemplo, cuando yo estaba en el colegio me gustaba cierto tipo de música y era la música de mi época, era mi música. Sin embargo ahora, a veces voy en el carro y pongo la radio y suena esa música. Me gusta escucharla porque me trae recuerdos de una época muy bonita, pero en realidad, cuando me pongo a analizarla, es música que no tiene nada: en estructura, en composición, en todo lo que tiene es fea porque no tiene nada. Son tan mal hechas que por lo único que a uno le gustan es porque le traen recuerdos de cuando uno era joven y todo lo que andaba haciendo. Yo creo que ahí está lo del concepto de feo. A veces escuchamos una obra y nos parece fea al comenzar, pero cuando aprendo a escucharla y a analizarla me doy cuenta de que es muy bonita y eso pasa con los alumnos.

Vea que interesante, hace ya bastantes años estaba trabajando en un colegio privado con un programa de banda. Un día, la persona que se encargaba del kínder no llegó y la directora llega y me dice: "Jorge ¿usted me puede ayudar? No tengo quién me cuide los chiquitos del kínder. ¿usted les puede poner música o a hacer algo?" Yo le dije: "mándemelos". Imagínese, lo que son los chiquillos de esa edad que "son la muerte". Llegan y se sientan en el suelo (porque ahí tienen alfombra) y les digo: "Vamos a hacer una cosa: les voy a contar un cuento. Pero el cuento tiene música. Ustedes van a escuchar la historia dentro de la música y les conté el cuento de esa

obra de Richard Strauss *Till Eulenspiegell*, del maleantillo ese, del chapulín ese que anda haciendo travesuras, y que lo perseguían por aquí y lo perseguían por allá, y cuando lo agarran y cuando lo ejecutan y todo eso. Esa obra dura más o menos unos dieciséis minutos, y esos niños no se movieron en ese rato escuchando todo lo del ... y cuando terminó la aplaudieron. Y nunca habían escuchado algo así. Pero ¿qué lo hace interesante? La manera en como usted hace para que lo escuchen. Porque si yo se los pongo... simplemente usted: "van a escuchar esto" Ahí es donde todo el mundo protesta, porque les queda grande la cosa. Y así pasa mucho.

24:15

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical del país?

J. D. Creo que sí lo hacen pero no a profundidad. Se hace un poco por mencionarlo. En mis clases, por ejemplo, yo dedico un semestre a hablar de la música que no es tonal. Entonces escuchamos compositores que comienzan... Por ejemplo, les gusta mucho escuchar dodecafonismo porque el concepto de dodecafonismo para el que no sabe es tocar lo que sea (canta). Y, al contrario, cuando ellos se dan cuenta de toda la estructura que significa poder hacer una obra dodecafónica entonces se interesan y dicen: "qué increíble". Porqué lo interpretan así, tienen que hacer el cuadro, cómo desarrollan todo. Entonces ya cambia el concepto.

Cuando escuchamos música con muchos efectos, por ejemplo de George Crumb: escuchamos un cuarteto de cuerdas eléctrico haciendo sonidos rarísimos pero que son muy interesantes, entonces todo se va llenando y todo va adquiriendo belleza, porque yo voy entendiendo.

Yo creo que en algunos momentos sí se da esto, pero creo que la gran parte es al estudio de la música tradicional. Es mucho más lo que se estudia de música tradicional que lo se escucha de música contemporánea.

26:11

J. C. ¿Qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y de la crítica?

J. D. Bueno, es muy importante. El músico es el que ejecuta, es el que hace que suene. Si yo toco cualquier compositor sin conocerlo, sin saber qué era lo que escuchaba y toco notas, a nadie le va a llegar.

Por ejemplo, cuando uno oye un buen solista ¿qué significa un buen solista? Es el que hace que a uno se le erice todo porque la música le llega. No es simplemente tocar como virtuoso un montón de pasajes rapidísimos y difíciles. No, en realidad tocar es llegarle al público.

Si el intérprete no se identifica con la obra la va a tocar mal y va a hacer que el oyente la escuche mal. El intérprete tiene que identificarse con la obra para hacer que el público la logre asimilar y aceptar.

27:25

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en el país?

J. D. ¿Estamos hablando de aquí, del Centro de la Música?

J. C. Del país, del apoyo institucional para la creación de este tipo de música.

J. D. Bueno, yo creo que tal vez las universidades sí tienen algún tipo de ayuda y agrupaciones para que esto se dé. En muchos otros lugares no.

Aquí sí tenemos. La Sinfónica Nacional tiene su temporada en la cual incluye en su temporada obras de compositores nacionales, obras nuevas. La comisión que selecciona la programación siempre intenta incluir algo contemporáneo, algo que se vea.

También tenemos el problema de que el público muchas veces no está preparado.

Pero a eso voy: si no se lo damos, nunca lo vamos a preparar. Tampoco se trata de hacer sólo música de ese tipo, porque entonces no se van a arrimar, no se van a preparar porque entonces no les gusta. Lo que hay que hacer es combinar lo que sí les gusta con algo nuevo para que les empiece a gustar.

28:45

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseña el sistema educativo y las escuelas de música del país?

J. D. Lo único que se enseña en las escuelas y colegios son los himnos, básicamente y alguna que otra cosa: música folklórica... Porque, básicamente lo que se escribe es para actividades patrias y cuestiones de esas.

La educación musical, ya no tanto a nivel universitario ni nada de eso, sino a nivel de educación primaria y secundaria yo la considero bastante pobre. Porque a veces ni el profesor de música conoce de la música. Entonces, lo único que sabe es de lo más sencillo que hay por ahí, porque tengo que tocar para el 25 de julio o para el 15 de setiembre: enseñamos los himnos, las canciones más conocidas: *La Guaria morada* y este tipo de cosas, y lo muy nuevo nunca. Los compositores que ahorita están componiendo música yo creo que van a tener que esperar a morirse y que vengan un par de generaciones para que se escuche la música de ellos.

30:07

J. C. ¿Sabe usted si el sistema educativo ha promovido la música y la biografía de Cardona y de Alfagüel?

J. D. No sé.

30:27

J. C. ¿Cómo describiría sus relaciones con los otros actores del campo musical del país: los compositores, los instrumentistas, otros directores de instituciones, con las instituciones mismas?

J. D. Bueno, yo creo que como músico que soy y como educador de eventuales profesionales de música, uno siempre es respetuoso del trabajo que ellos hacen: de los compositores y también de los músicos que interpretan.

Por ejemplo, un alto porcentaje de los músicos de la Sinfónica Nacional han estado en mis clases teóricas (también músicos de las bandas nacionales) y una de las cosas que siempre he tratado de explicarles es el respeto a las obras porque el simple hecho de que sean nuevas y desconocidas no significa que sean malas; hay que tratar de entenderlas primero.

Yo creo que mi relación con todos ellos es muy buena porque nunca actúo a la ligera. Siempre trato de entender primero lo que está pasando, de saber cómo funcionan las cosas antes de criticar. Y cuando trato de criticar lo hago de una manera constructiva, para entender qué pasó.

Yo considero que tengo muy buena relación casi con todo el mundo.

32:06

J. C. ¿Cuál es y cómo es la música oficial del país?

J. D. La música oficial del país es, como te estaba diciendo anteriormente, son algunos himnos y la música que se considera típica: esa es la música oficial.

32:30

J. C. ¿Y la que han promovido las instituciones estatales?

J. D. La música más elaborada por decir algo, la que está construida con otros términos, bajo otra perspectiva. Es música más académica, requiere un poco más de conocimiento y de aprender a encontrarle el gusto porque no es tan tradicional, por decir algo.

33:05

J. C. Si. A lo que me refería es ¿cuáles son los compositores, cuál es la música que

promueven estas instituciones?

J. D. Bueno, los compositores más conocidos, ya algunos predecibles: Rafael Chávez con el *Duelo a la patria*, el Maestro Jesús Bonilla con *Luna liberiana*, muchos de ese tipo de compositores.
En la actualidad, algunos están vivos todavía: su música es muy buena y gusta mucho; como Benjamín Gutiérrez. Ahorita hay compositores nuevos que están haciendo mucha producción como Carlos Castro, Carlos Escalante, Mario Alfagüell, Eddie Mora... Hay como un buen número de compositores que están ahí como todos empujando.

34:22

J. C. ¿Y cuáles personas o instituciones intervienen en la organización de esta música oficial?

J. D. Bueno, ahorita de ellos se ven muy estimulados porque muchas de las obras de ellos son ejecutadas por la Sinfónica Nacional, la agrupación musical más prestigiosa del país. ... Yo creo que el Ministerio de Cultura en ese sentido ha apoyado mucho ese tipo de desarrollo. El mismo Vinicio Meza que constantemente lo contratan para hacer música para diferentes eventos.
Yo creo que sí está recibiendo apoyo en ese sentido.

35:019

J. C. ¿Qué opina de los compositores que en pleno siglo XXI siguen componiendo música tonal?

J. D. Como le digo, hay varias opciones: en el mismo siglo XX se niegan. Ahora uno aquí, en el 2008, podemos volver la mirada atrás y decir ¿qué pasó en todo el 1900? Usted ve cómo a mediados de la década de los años 20 llega Arnold Schönberg con una nueva propuesta musical que la adoptan algunos compositores y siguen componiendo en ese estilo. Pero hay otros que siguen completamente en lo mismo que venían y yo no lo veo como malo, lo veo simplemente como una cuestión de gustos, como cuestión de la manera de expresarme.
Así como un pintor hace cuadros muy detallados y muy realistas en los cuales uno puede ver a la persona como es, otro agarra ese mismo cuadro y lo desfigura pero no es que no pueda utilizar a la persona igual sino que yo la voy a disfrazar un poco. Eso es lo que pasa con la música: en el siglo XX por eso tenemos compositores que componen muy tonal, otros que se van muy otro lado y otros que se quedan como en el medio (como ni me voy o me quedo).
Vea por ejemplo el caso de Richard Strauss que entra casi a lo atonal pero como que se queda en la puerta.

37:01

J. C. ¿Qué presencia tienen los compositores mencionados y su obra en el panorama musical del país?

J. D. Bueno, yo creo que son importantes, tienen mucha presencia. Tendrán oyentes a favor y en contra. O sea, habrá algunos que digan que les gusta mucho la obra de Alfagüell o de Cardona y otros que digan que no les gusta para nada. Pero que son importantes, yo creo que sí.
Tienen bastante presencia, al menos los músicos ya de cierto nivel los conocen, conocen las obras ellos, las han tocado y yo creo que son importantes en ese desarrollo.

Entrevista con Nelly Mijangos.
26 de mayo de 2008.

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación y cómo llegó a ser directora de esta escuela?

N. M. Por accidente.

Mi profesión es pedagoga y administradora educativa. No fue música.

Yo estoy encargada del Departamento Pedagógico de la Subdirección de las Artes del Ministerio de Cultura y Deportes.

En el año 2006 se va el maestro Igor Sarmientos que era el director de aquí, del Conservatorio, el Conservatorio se queda sin director. El 2 de enero del año 2007 me llaman a las 9 y menos cuarto de la mañana y me dicen: "Mirá, fuiste nombrada directora del Conservatorio Nacional de Música".

"Es un puesto interino, no es para que te quedes ahí. Es solamente para que nos ayudes en esta etapa. Vamos a buscar a una persona para que se haga cargo del Conservatorio y bueno, ya tú vuelves a tu puesto". Eso fue el 2 de enero del 2007.

Se hizo el proceso de convocatoria, de selección y todo, del nuevo director, pero no se tuvo éxito. Entonces me tuve que quedar.

Lo hicimos ahora en enero, seguramente iba pasar algo, iban a nombrar a otra persona, como me pasó a mí, pero no. Hubo cambio de gobierno, el 14 de enero tomaron posición las nuevas autoridades: nuestro director general de la Dirección General de las Artes es nuevo, es un músico, el Lic. William Orbough (guitarrista). Entonces viene y ve cómo está el Conservatorio y "no, que se quede". Y aquí estoy.

Fui confirmada en el puesto en setiembre del año pasado, ya oficialmente como Directora, ya no interina sino como Directora General. Entonces ahora sí, tengo el puesto de Directora General. Pero, igual pienso que no va a pasar mucho tiempo antes de que nombren a otra persona porque aquí debe haber un músico.

3:10

J. C. Con formación en administración educativa.

N. M. Es el perfil que se busca y por eso es que ha costado mucho. Porque, a partir del Maestro Igor Sarmientos para atrás, siempre han sido artistas los directores. Grandes músicos, los músicos destacados de Guatemala, pero sin una formación administrativa ni pedagógica, entonces esa es la parte que hace falta aquí en el Conservatorio.

Entonces, eso es lo que se busca: alguien que tenga la formación en administración educativa, pedagógica, didáctica y que sea músico. Nos ha costado un poquito encontrar a esa persona.

J. C. Talvez habría que empezar por formar a ese músico.

N. M. Sí.

J. C. Le hablé ahora de tres compositores: Igor de Gandarias, David de Gandarias y Rodrigo Asturias. ¿Conoce la obra de estos compositores?

N. M. De los señores Gandarias sí conozco la obra. De Rodrigo Asturias no conozco mucho.

J. C. ¿Qué papel cree que juegan ellos en el campo musical guatemalteco?

N. M. Muy importante, son muy importantes. Los señores de Gandarias... Incluso, ahora le acaban de entregar un disco. El Maestro de Gandarias es un investigador muy tenaz. Trabaja para la Universidad de San Carlos y ha ayudado a que se conozca lo que ha sido la música en Guatemala.

Yo pienso que la obra que ellos están haciendo ellos es muy importante para fortalecer la música y el crecimiento de la música en Guatemala. Porque,

lamentablemente, (a) la música académica no se le da mucha importancia. Aquí en Guatemala sí tenemos un nivel de música bastante elevado, pero, de la población, yo pienso que tendremos, talvez, un 25% de público para este tipo de música.
Entonces, la labor que ellos están haciendo si es muy buena y es muy importante lo que ellos hicieron. Es más, el maestro Gandarias fue director aquí.

6:00

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y las escuelas de música del país?

N. M. Nuestro instrumento es la marimba. Se enseña marimba. Aquí en el Conservatorio tenemos un curso de marimba. Para la orquesta también se fomenta la obra musical guatemalteca. Desde el Maestro Jorge Sarmientos, que es autor y director, el Maestro Gandarias, también tiene, el maestro Mendoza, que también tiene, el Maestro Rogelio...

6:50

J. C. ¿Y en la educación primaria tradicional?

N. M. Fíjese que no, ahí tenemos una debilidad. Sí se les enseña música, pero no es tan fuerte. No tenemos una educación artística muy fuerte en la educación formal. Sí existe las Artes Plásticas y la música que es lo que ha existido siempre. Pero nada más.
Hasta ahorita que estamos en el proceso de reforma educativa, que se integró al curriculum nacional un área de formación artística y sí se están tocando las cuatro ... en música, teatro, danza y artes plásticas.
Es más, el Ministerio de Educación tiene un programa ahora que se llama "Artistas en el aula" en la que invitan a artistas para que vayan al aula, a las escuelas públicas a enseñar algo de la especialidad que tengan. Lo único es que es voluntario, no tiene una remuneración.
Los artistas lo hacen por colaborar y por difundir el arte, pero no tenemos una formación fuerte.

J. C. ¿Ha promovido el sistema educativo guatemalteco la vida y la música de estos tres compositores en específico?

N. M. No. Se conocen los más populares. O sea, me refiero a música popular, no música clásica.

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música contemporánea en las escuelas de música de Guatemala?

N. M. Sí, los maestros de instrumento les hacen a los alumnos estudiar música contemporánea.

9:40

J. C. ¿Existe algún otro apoyo institucional para la creación de este tipo de música?

N. M. Hay una oficina en el Ministerio de Cultura y Deportes que se llama "Apoyo a la creatividad" en donde puede llegar X persona... La persona que ahí se presente con un proyecto, tiene un 99% de probabilidades de que lo apoyen.
No he sabido que haya algún proyecto de este tipo, pero si lo hubiera, sí hay el apoyo.

J. C. ¿es posible que los compositores no sepan de esta oficina?

N. M Es posible, pero sí existe.

J. C. Usted vio la presentación del libro de Igor la semana pasada y la presentación del disco. ¿Cómo reaccionan los músicos y otros compositores ante obras contemporáneas?

N. M. Lamentablemente no pude estar en la entrega del libro, estaba en Costa Rica con los alemanes. Pero pienso que la reacción de los músicos, por lo menos de los que yo

conozco es positiva. Incluso, tuve el comentario esta semana, no la semana pasada, de unos maestros que me dijeron que era necesario cultivar más la música contemporánea porque nos vamos a lo viejito: el barroco…
Entonces, yo pienso que sí. Las personas, sobre todo, los maestros jóvenes, de 30 o 40 años, sí están con esta inquietud de que se haga más música contemporánea. De que se fomente, que se conozca más.

J. C. Guatemala tiene unos compositores tan admirables y ellos están deseosos de tener contacto con los jóvenes y explicarles cómo componen ellos. Están preocupados por la identidad de la música guatemalteca.

N. M. ¿Con quién ha hablado?

J. C. Con varios: Igor de Gandarias, David de Gandarias, Rodrigo Asturias, mañana hablo con Dieter Lehnhoff. Pero en otras ocasiones también he hablado con Joaquín Orellana y con Jorge Sarmientos que son Maestros de altísimo nivel.

N. M. Sí los destacados

J. C. Y siempre quieren hablar con los jóvenes. Talvez el Conservatorio sea la instancia donde se pueda…

N. M. Fíjese que a mi me pareció muy cabal. Me dicen: "fíjese que hay un curso de historia de la música centroamericana", algo así, en la Escuela de Música de la Universidad Costa Rica. Yo pensé: sería importante ir a ver… "si yo les consigo el nombre de la persona y que no sé qué, que no sé cuánto… Era el Dr. Dieter Lehnhoff que estaba dándolo allá.

J. C. En la Universidad Nacional. Yo llevé ese curso.

N. M. Imagínese. Entonces, él está allá y nosotros desperdiciándolo. Pues no desperdiciándolo pues él da clases en la Universidad del Valle. Pero, a nivel del Conservatorio, podríamos aprovecharlo.

14:51

J. C. Aquí tienen gente extraordinaria en composición. Y, sobre todo, que piensan mucho lo que hacen. Meditan mucho sobre el fenómeno de composición.

N. M. Exactamente. Sí.

15:00

J. C. Para terminar, ¿quién realiza la crítica musical en Guatemala?

N. M. Son unos pocos. Está Paulo Alvarado. Hace crítica a nivel de periodismo. Que yo conozca, él, Paulo Alvarado.

J. C. Porque es uno de los campos en que estamos deficitarios en toda Centroamérica. Una crítica acertada. Conozco a Paulo, no conozco su trabajo. Ya lo entrevisté y es una persona sumamente interesante.

N. M. Es un gran músico. Investigador también.

J. C. Aquí deberían conocer el disco que acaba de sacar. ¿lo conoce?

N. M. Sí.

J. C. Buenísimo para la enseñanza.

N. M. Sí. Nos lo pasaron. No por la relación específicamente, pero como yo estoy allá en el Ministerio también, entonces tengo la posibilidad de enterarme de muchas cosas.

J. C. Es una posición muy estratégica para el Conservatorio.

N. M. Exactamente. Fíjese que a través de esta relación, hemos conseguido muchas cosas. No sé si usted entró al auditorio, los señores que están ahí son los dirigentes de una entidad que nos está administrando los fondos para la reparación del auditorio. Porque está deterioradísimo. Este año lo cerré porque el año pasado todavía lo pudimos usar todo el año. Pero este año vinimos en enero y estaba… Entonces dije: "no más". Lo cerré y me puse con las autoridades para que lo arreglen. En mes y medio empieza la obra.

Entrevista a Ángel Ramírez
10 de junio de 2008

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación?

A. R. Fui estudiante acá en la Escuela de Música desde sus inicios. (A los) dos años de iniciar la Escuela, me incorporé como estudiante activo, y mi formación básica se desarrolla entonces en la Universidad Nacional... La mayoría de ellos académicos extranjeros. Estábamos viviendo una época de la llegada de cantidad de extranjeros al país, que se incorporaron a la Orquesta Sinfónica. Ellos vinieron a nutrir la Universidad y entonces mi formación me llevó a...
La Escuela de Música se ve plegada de docentes extranjeros y, en este caso, mi formación fue, en su mayoría, con distintos extranjeros.
Desde el inicio de la formación fui estudiante, me incorporé como docente, a los quince años, y ya me quedé acá.

J. C. ¿Conoce la obra de los compositores Mario Alfagüell y Alejandro Cardona. En especial las sonatas del corpus?

A. R. Sí. La de Alejandro la conocemos. Por lo menos, la hemos escuchado. No hemos llegado a analizarla en ningún curso, pero sí la conozco. La de Mario, uno la ha escuchado también, no es que tampoco tengamos...

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece al compositor la técnica utilizada por ellos en sus sonatas para piano?

A. R. Son rompimientos de estructuras de compositores que, definitivamente, la mayoría de los compositores históricamente han venido buscando sonoridades diferentes. Ya lo hemos visto en el pasado aún con ejemplos como Holtz que hace algunas cosas novedosas, cuando incorpora toda la parte sonora en *Los Planetas* como ejemplo. Pues ellos igual, están tratando de incorporar efectos, sonoridades, el uso de herramientas sonoras nuevas y novedosas. Que, algunos podrían causarles, como todo ejemplo musical nuevo o uso de herramientas nuevas, cierto temor, a veces. Pero creo que es muy importante, muy valioso que nuestros, y en este caso dos académicos. compositores de la Escuela, estén desarrollando una composición en esta línea.

J. C. Sí, para la Escuela me parece que es...

A. R. Muy importante.

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

A. R. Sí, claro que sí. Porque al estar trabajando ellos en una línea de composición donde se están incorporando elementos de la cultura nuestra. Cuando usan piezas o fragmentos o elementos propios de la gente, ya sean patrones melódicos o rítmicos, pues obviamente que enriquecen y aportan al área centroamericana y latinoamericana, hacen un aporte valiosísimo al área de la composición musical.

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

A. R. Es una pregunta amplia en verdad. Habría que pensar primero si innovación es la incorporación o la de nuevas composiciones dentro de una línea, realmente la innovación está en el poder incorporar elementos novedosos y nuevos a la composición. Igual que ocurre para un compositor de música folclórica, adquirir y unirse a los elementos de la poesía y apoyarse a los medios políticos y sociales que están envolviendo su país, creo que para ellos, para estos compositores, en el caso de ellos, este concepto es un concepto más de mostrar y dar y dejar un legado de la incorporación de nuevos elementos a la música.

6:48

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

A. R. Esa es una linda pregunta. Creo que eso es una pregunta que, tal vez, deberías hacérsela a ellos.
Eso depende de la necesidad del medio. Costa Rica cuenta con un grupo selecto de músicos que podrían estar ejecutando y desarrollando sonatas. Si la parte humana o técnico-profesional de un país no lo tuviera…
Vamos a dar un ejemplo: yo podría cambiar la pregunta y decir: "¿qué necesidad hay de crear obras corales?" Si tengo buenos coros, y si hay mucha producción coral en un país, es muy probable que la exigencia del medio me lleve a promoverlo. Y si ambos en esas líneas, es porque han observado y han mirado la posibilidad de que sus sonatas sean ejecutadas. Tengan un espacio donde puedan ser llevadas al público.
Creo que por más amor al arte, el compositor siempre le interesa que sus obras sean escuchadas. Usted no hace una obra para guardarla en un cajón. Aunque históricamente, ha pasado. Pero lo más importante para ellos, me parece, es que su obra se de a conocer.

8:55

J. C. Entonces, ¿para usted la sonata tiene que ser una obra importante?

A. R. Sí. Totalmente.

9:14

J. C. ¿Cómo reaccionan la crítica, los colegas músicos y compositores ante una obra como ésta?

A. R. Bueno, las críticas son diversas.
Encontramos músicos que les llama la atención el uso innovador de estos elementos. Igual, eso está ligado a su formación, que podrían, de igual forma, no darle la importancia a este tipo de fenómenos musicales. Pero creo que ese ha sido un fenómeno histórico. Siempre tenemos unos a favor y otros en contra.
Entonces, acá las críticas de ellos son valiosas porque obviamente son profesionales, pero hay muchos que también, les parece que este encuentro con un nuevo repertorio de música contemporánea, novedosa o de punta, primero, no la logran entender, y a veces, por no entenderla, hacen juicios medios…

10:50

J. C. ¿y el público cómo reacciona?

A. R. Viendo los ejemplos cercanos que hemos tenido con respecto a lo de la orquesta y lo del cuarteto, que están desarrollando un repertorio centroamericano y que extiende, en el cuarteto, a algunas cosas a nivel latinoamericano, hasta el momento ha sido satisfactorio. Y no sólo satisfactorio para el público, porque se le ha brindado al público costarricense un espacio que no tenía. Es el espacio de ofrecer un repertorio moderno, novedoso, latinoamericano, inclusive, en algunos casos, la presentación de obras inéditas u obras que se han dejado escuchar una única vez. Creo que, entonces, en ese sentido, le ofrece al público una alternativa diferente a lo que puede ofrecer, y me alegro que sea diferente, realmente, porque no es estar compitiendo y, debiéramos decirlo de esta forma, con la Orquesta Sinfónica Nacional con el Programa. Ellos tienen su repertorio, nosotros tenemos otro, y son públicos que pueden compartir sin ningún problema toda la experiencia sonora que la Universidad, a través de sus ejemplos musicales, ofrece con los que ellos también pueden tener en formación, no tiene que ir en contra de eso.

12:40

J. C. ¿Quién realiza la crítica?¿Le parece acertada?

A. R. El crítico que tenemos, ya sabemos que es un crítico, lo hace en el Periódico local La Nación. Andrés Sáenz es una persona que se ha acomodado más a los intereses de… y, aunque en el último concierto que dimos en el mes de mayo, no salimos

"mal parados", no quedamos mal, esa crítica que ellos nos hacen me parece que está más sujeta a justificar un proceso más bien de una estructura tradicional sonora. Igual que todos, y nos incluimos muchos músicos, que esta es una labor pedagógica lo que estamos haciendo.

Aquí estamos tratando de educar, no sé si es la palabra correcta, pero sí de crear un público que pueda entender este tipo de repertorio. Esto nos lleva a una lista de enfrentamientos contra lo preestablecido. En esta forma, el crítico que tenemos, podría no favorecer algunos de los conciertos. No nos ha ido mal con él, pese al temor que a veces detrás teníamos. Pero él no ha dicho tampoco cosas que nos hayan exaltado ni tampoco nos haya perjudicado.

15:10

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

A. R. Esto está muy ligado a lo que en la pregunta pasada estaba hablando. Nosotros estamos formando a nuestro público frente al sistema sonoro diferente.

Creo que la pregunta es muy cierta. Yo creo que en el sistema educativo muchos (a) la música contemporánea la califican de fea. Porque la mayoría de jóvenes aquí que llega al sistema educativo universitario, que no está en el área específica, lo que recibe es (vamos a hacer el calificativo con cierto cuidado) es, igual que hablamos de la "comida chatarra", lo que recibe es una cantidad de música que es en este carácter. No quiero decir chatarra a la música porque me parece que debo tener respeto, pero es una música muy pobre armónicamente, muy pobre melódicamente. En la palabra, sabemos que son capaces de hacer una canción y no dicen nada. Incorporado en todo este tipo de repertorio que ellos escuchan a diario, a todo el bombardeo de vídeos que ellos están a diario observando. Toda esta competencia que ellos miran en el medio, no tenemos forma de competir, desde una competencia real, con ellos.

Los educadores que entran y están trabajando en el sistema educativo, muchas veces se acomodan a lo que está más cercano a ellos. Lo que está más cercano a ellos es esa música que cotidianamente escuchan en todo lado y que, además, no sólo la escuchan, la ven en vídeos, aparece como parte de su vida cotidiana. Algunos educadores con una formación tradicional, se quedan en un marco hablando entre el siglo XVII, XVIII y XIX. A veces, ni siquiera quieren entrar al XX. Ni siquiera.

Entonces estos jóvenes y niños entran y ven una experiencia sonora novedosa, diferente, creo sí le pueden calificar…

Pero ¿qué podemos hacer? Lo que podemos hacer con esto es crear una coordinación de las instancias públicas que nos interesa, los interesados, el MEP, para lograr dar talleres e ir formando a los futuros educadores y los educadores. A los del futuro los hacemos en las aulas universitarias. Es mucho más fácil porque se pueden incorporar ese elemento dentro de los planes de estudio. Pero para los que ya están formados, podemos perfectamente tratar de generar por lo menos, talleres constantes para que puedan entender lo que hay a partir de esta música de lo que significa el repertorio moderno. Y así ellos puedan ser reproductores algún día.

19:19

J. C. Ese es un bonito proyecto de lo que se llama "educación continua".

A. R. ¡Claro!

J. C. ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país?

A. R. Yo creo que es poco lo que se enseña. Por lo menos acá, vamos a hablar de la experiencia nuestra y para eso estamos acá compartiendo. Ellos, nuestros

estudiantes, por el perfil de ingreso que tienen y porque la misma Universidad como estructura obliga a los estudiantes a llevar tanta cantidad de cursos, esas áreas se ven muy poco. Sí se pueden ver en cursos de historia, los pueden ver los estudiantes que llevan las carreras de instrumento o dirección coral, obviamente que, como parte de la experiencia de ellos tienen que montar obras. Pero ya, en los cursos de lectura no se logra ver estos conceptos. En composición, como algunos de ellos vienen con perfil de ingreso es muy bajo, no hay tiempo de desarrollar en los cursos de armonía, experiencias tonales o composiciones o arreglos donde podamos llegar a este nivel. Más bien, cuando ellos están en el momento para introducirlos en eso, ya están dejando las puertas de

J. C. ¿qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público y la crítica?

A. R. Acá la respuesta podría ir por varios lados. Hay algunos compositores, y me arriesgaría a pensar que uno de esos es don Mario Alfaro, de él compone sin mirar y sin pensar que su obra se va a tocar o que su obra va a gustar o no. Él cree en su proyecto y él compone en su línea. Yo no sé si realmente ha tenido alguna responsabilidad de llevar, de orientar, de buscar que la gente entienda… porque él es lo que es la profesión. Él vive muy enamorado de su forma de componer. Casi podría apostar que, si sus obras no se tocaran, él seguiría componiendo. Porque él nació para eso. Definitivamente. Tiene un amor incondicional a ese trabajo que él no hace sus obras porque deben ser .

Alejandro es otro compositor que, igual que Mario, (y yo creo que en la vida de la mayoría de los compositores) encuentran que esta profesión de la composición no les va a dar el sustento para su vida. Es una profesión muy sacrificada porque, a la mayoría nos pagan por ser educadores, por estar frente a una institución como ésta, ellos hacen la mayoría de sus composiciones y algunos tienen suerte que una obra sea estrenada, sea ejecutada, les den una retribución económica mínima en comparación al esfuerzo y al trabajo que se da. Porque la retribución de ellos es simplemente el aplauso o la satisfacción de un público. A veces, ni siquiera eso. Algunos compositores mueren sin que se les haya reconocido su labor.

Entonces, yo no sé si ellos tendrán alguna responsabilidad propia de llamar a un público a una línea de entendimiento de sus obras, o ya han creído tanto en su proyecto, que eso es como: "A mí me encanta lo que hago y eso es…" Veremos si el futuro de la vida nos va a agradecer o no.

J. C. ¿y el papel del intérprete con respecto a la recepción de las obras?

A. R. El papel del intérprete tiene que ser muy importante. Para poder ejecutar una obra contemporánea, el intérprete debe entender lo que está haciendo. Porque, de lo contrario, se convierte en alguien que puede llegar a ejecutar por un pago. Como un trabajo que en este mundo, es un trabajo que se les paga. Nada más. Pero el intérprete debe entender para poder transmitir.

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

A. R. No. Ni siquiera las universidades les ofrecen a los compositores un espacio remunerado. Lo único que podría ofrecer, pero esto es porque cada compositor se lo crea, son cursos de apoyo o cursos donde se puedan analizar sus obras. En este caso, la Universidad Nacional, creo que por primera vez, al crear la orquesta y crear el cuarteto, les ofrece una alternativa. Les ofrece el grupo formado que puede, como alternativa, darles a ellos… pero eso ha sido, hasta ahora en la Universidad. Antes no tenían nada.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

30:30

A. R. Como música nacional la mayoría de los educadores han centrado como música nacional, música regional. De un área de . Es real que, desde los años 80 para acá, se ha desarrollado y se ha impulsado que nuestra música regional (vamos a usar un poco el término, no sé si adjuntarla con folclórica o popular) ha sido solamente la música de Guanacaste. Después, desde varios compositores para acá, se desarrolló alguna consciencia de música del Valle Central, la importancia de la música limonense. Ya fueron regiones aportando: San Carlos, Pérez Zeledón, Turrialba y todo el Valle Central también. Sin embargo, la mayoría de música que muchos sienten como música nacional sigue siendo música de la región de Guanacaste. Porque no hemos desarrollado... y esto es lo que yo creo que se da.

32:05

J. C. ¿ha promovido el sistema educativo de su país la música de Alfagüell y Cardona y su biografía?

A. R. Poco. De pronto sacan un almanaque con algunos de ellos, en algunos libros de texto usados en la educación secundaria hay alguna información, pero muy poca. Tan poca que el año pasado, en el colegio regional aquí en Heredia, tenían que buscar la biografía de Mario Alfaro y lo que aparecía ahí en uno de los libritos que tenían, eran tres palabras.

Últimamente, en este último año, por una labor del compositor Mario Alfaro con la obra *La Fábula del bosque*, se hizo un enlace muy fuerte con la educación. Se desarrolló, cosa que ustedes conocen también, un disco DVD que se vinculó directamente para que sea escuchado y desarrollado en la educación. Pero yo sigo diciendo: son esfuerzos que nacieron y se hicieron a través de la Universidad. pero como que haya habido un esfuerzo centrado gubernamental, no.

33:48

J. C. Cómo describiría sus relaciones con los otros actores del campo musical de su país: otros compositores, intérpretes, directores de instituciones, con las instituciones mismas...?

A. R. Hay una lucha muy fuerte de las instituciones nuestras y mi respuesta y apoyado a esto, lo podemos ver con toda la contradicción que está generando dentro de nuestra universidad con respecto a los exámenes de admisión: validez proyectiva y todo este asunto, que ahora los consejos de escuelas y facultades están apelando a que no debiéramos tener un único examen de admisión. Y menos compartirlo con el de la UCR. Me parece una total estupidez porque realmente ... , hay una ganancia económica para la Universidad y en el caso de nosotros, los artistas, no nos perjudica mayormente.

Realmente, en este ejemplo que es la vinculación con otras instituciones, no nos preocupa si hay o no hay, si lo hace la UCR por el poco porcentaje que significa para nosotros: un 10 % de la nota.

Ahora, tenemos un vínculo de instituciones compañeras, de amistad. Pero me parece que la carga administrativa de cada una de las instituciones provoca que nosotros nos metamos en un nicho y no podamos desarrollar proyectos en equipo.

Yo no sé si cada institución guarda su celo y guarda su espacio y no desea compartir. Pero hay una realidad y por lo menos siento en algunos, que si los mira uno como educadores, lo conversa uno con ellos, es que en tal institución, a nosotros no nos toman en cuenta, es que, de esta institución a tal otra no nos van a permitir nunca concursar. Y esas son como quejas cotidianas que uno encuentra en los estudiantes. Y creo que, en el fondo, no hemos hecho desarrollar coordinaciones estrechas, o proyectos que una integración de las instituciones nuestras. Si cada una está tratando de salvar su barca lo mejor posible. Pero, realmente, es muy poca la coordinación

que tengamos entre las instituciones afines.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

A. R. Aquí tenemos que retomar la gran tradición que hemos tenido de música de bandas. Las bandas pesan en esta respuesta. Creo que las bandas tienen un peso enorme. ¿Por qué? Porque la mayoría de este repertorio oficial se ha generado como un repertorio especialmente para bandas. Y, cuando la orquesta nacional surge, surge para crear, a la par de la banda…

Así surge la Orquesta Sinfónica Nacional, surge para tener un grupo de mayor nivel artístico que la cantidad de bandas que estaban ya circulando en todas las provincias: Limón, Alajuela, Liberia en este caso por allá, Cartago obviamente… Creo, por algunas experiencias, que la lucha de los directores generales de bandas ha sido que estos grupos que ofrecen un repertorio al país, suba de nivel, ofrezca al público un nivel más competitivo. Y entre en un proceso un poco más formal.

La mayoría de los compositores han desarrollado su obra en este marco llamémosle oficial, presentación de obras para banda. A partir de ahí, yo creo que no ha hecho más nada.

Algunos compositores nuestros han hecho esfuerzos para, volvemos otra vez al pasado, ¿por qué, tal vez, no han desarrollado obras para la orquesta? ¿por qué los compositores, en vez de seguir desarrollando aquél impulso tan enorme que hicieron para las bandas, para desarrollar todas las modalidades desde marchas fúnebres hasta zarzuelas hasta pasos dobles, hasta todas las manifestaciones propias del repertorio de una banda? ¿por qué no siguieron y no pasó esa tradición a la orquesta? Porque la orquesta no ejecutaba las obras. Porque la orquesta aparece como una institución musical que venía a hacer un repertorio clásico catalogado en su momento, de altura. Entonces, como para tapar un poco, la orquesta después de muchos años, se le ocurre hacer un concierto de un música costarricense. Entonces, por varios años empezaron a hacer un concierto y no recuerdo si lo ponían dentro de la programación de los conciertos de la Orquesta…

42:06

J. C. Era aparte.

A. R. Inclusive era así. Es como cuando los coros dicen: "hay que hacer una pieza costarricense para terminar", pero la ponen de última para que "no digan que no lo hicimos", pero no era lo más importante. Entonces, ni siquiera estaba dentro de la programación de los conciertos. Nunca

Los compositores se dieron rápidamente cuenta de que componer obras para esa gran institución que era la Orquesta, no era… entonces ahí se perdió lo que vos decías, es que era un repertorio oficial. El repertorio oficial se generó mucho para bandas, para orquesta jamás. Porque no es que los compositores simplemente vieron que aquello era muy alto y que, además, no iban a tocar ninguna obra de ellos.

Entonces la UNA ahí aparece ahora ofreciéndole a ellos, a las nuevas generaciones de compositores, a decirles: "aquí hay una alternativa, aquí existe una posibilidad real" ¿quieren componer? Si hacen obras al nivel que se requiere, nosotros las tocamos.

43:27

J. C. Un aporte valiosísimo.

A. R. Totalmente

43:32

J. C. ¿Qué opina de los compositores que, en pleno siglo XXI, siguen componiendo música tonal?

A. R. Hay algunos que siguen desarrollando un repertorio tonal. Uno podría preguntarse:

¿podrá ser que ellos componen, a diferencia del ejemplo que yo daba de Mario y Alejandro, están desarrollando un repertorio o una línea de composición para que a la gente le guste? ¿para que el público lo pueda entender? O, la otra es que este estilo no le llena, no satisface sus necesidades. Por diferentes razones: falta de formación, porque no cree en esta nueva línea y la tercera, que no haya habido tanta motivación para poder componer.

Vea que hasta ahora, hace un par de años, un año, la Universidad toma la batuta y ofrece una alternativa a los compositores. Antes no tenían. Usted le llevaba a los grupos oficiales (y, vuelvo a decir, las bandas que son un punto aparte de la Orquesta) una obra contemporánea, no se la tocaban. Para nada. Usted hace un arreglo a los Trombones de Costa Rica, un grupo original, súper contemporáneo, y no lo tocan. Entonces, si usted está en una línea donde te dicen si compones esto, nadie lo va a tocar. Yo me quiero acomodar, entonces yo hago lo que dice.

J. C. ¿Qué presencia tienen los compositores mencionados y su obra en el panorama musical de su país?

A. R. Yo creo que es muy relevante. Ambos ofrecen al país primero, una alternativa de fe y de confianza a los futuros compositores de que se puede desarrollar una línea de composición de esa forma. De que no van a estar solos, que ellos lo han podido hacer y que cada vez existen más espacios de apoyo a ellos. Creo que para los nuevos compositores es como una luz que ellos han brindado de que sus obras se pueden ejecutar en otro lado, de que se pueden estrenar sus obras (en el caso de Alejandro que le estrenan en todo lado), de que sí existe... Es como empezar a creer que eso es posible hacerlo. De que la Universidad ha creado espacios y ha traído varios profesionales donde comparten que sí, que esta es una manifestación y una experiencia sonora que se está desarrollando y se ha desarrollado en el mundo.

Es como... me pasó una experiencia diferente pero novedosa igual. Cuando yo empecé con los coros, yo siempre hacía dos cosas que nadie hacía aquí en el país. Una era: cantábamos sin partitura y dos: a mi me encantaba jugar mucho con el... A veces yo me retiraba... Una vez hice eso en un concierto y una directora consagrada llega y me dice: "Angelito, todo suena muy bien. Qué lástima que usted hace eso". Yo dije, mirá puede ser que sí. Yo flaqueé en mi posición. Al año siguiente fuimos por primera vez a un festival internacional, hace muchos años, y me di cuenta que lo que yo estaba haciendo de una forma inicial, era lo que los grandes coros del mundo en festivales hacían. Pero, si yo no hubiera tenido esa experiencia, yo vuelvo al antiguo formato. Esto permitió que, después de que el coro en muchos festivales, empezó a resaltar de esa forma. Puedo decir que, quizá, el 99% de los coros hoy cantan sin música. Creo que es un aporte que di. Aunque no tiene porqué aparecer en ningún lado. Lo dimos...

Ahora qué aporte han dado Mario y Alejandro, ese aporte de fe y de confianza en los futuros compositores que se puede componer, que se puede ofrecer ese repertorio, que hay posibilidad de... y no es como un sueño que se tiene, no. Ellos lo han hecho y lo desarrollaron con mucho menos expectativas.

Ninguno de los dos profesores que mencionamos son profesores que imparten cursos de composición en la Escuela. Más bien uno es profesor de historia, ahí ha estado históricamente, y el otro es un poquito más cercano a la labor que hace como profesor de tecnología musical, de armonía, y eso está un poquito más ligado a su trabajo de compositor. Pero ninguno es, como anhelo a veces: "es que a ellos ahí en la U les pagaban". No, no les pagaban para componer. Creo que eso es lo que ellos están ofreciendo.

Entrevista a María Clara Vargas C.
10 de junio de 2008

J. C. ¿Cómo fue su proceso de formación y cómo llegó a directora de la EAM?

M. V. (El proceso resumido) La música era parte de mi vida porque mi mamá era pianista. Entonces empecé muy pequeñilla a tocar el piano. Luego estuve en México. Siendo niña, empecé ahí con una profesora particular. Cuando regresamos a Costa Rica empecé en la Escuela de Artes Musicales ya con doña Zoraide Caggiano. Posteriormente, recibí clases con mi madre que fue con quien terminé el bachillerato en música. En ese momento, yo estaba indecisa en si quería seguir en música u otras carreras. Entonces, al entrar a la universidad hice "pre-médica", luego hice un primer año de Biología mientras seguía la carrera de piano. Al final me decidí por la música.

Luego, continué en Francia. Ahí decidí cambiar de instrumento, pasarme al cembalo. Hice también estudios de enseñanza de la música en la Universidad de Paris 8.

Cuando regresé, empecé con un grupo de amigos, a organizar una temporada de música de cámara que era "Una hora de música". Debido a eso, Jordi y yo empezamos a llevar cursos de búsqueda de recursos y de administración para poder organizar mejor la asociación.

De alguna manera, siempre estuve involucrada en organizar algo. Mi primer trabajo en la Juvenil fue organizando la temporada de conciertos de ellos, después Una hora de música y, cuando entré a la Escuela de Artes Musicales, siempre estuve a cargo de algún departamento, alguna sección. Creo que hay una parte mía que le gusta esa parte de la administración. Ahí fui generando experiencia.

Luego, por una cosa circunstancial, tuve la oportunidad de estar en la Dirección de Extensión Cultural de Vicerrectoría de Acción Social que, creo me ayudó mucho ahora para ser directora porque me dio una visión muy diferente de lo que es la Universidad. Entender (porque uno de repente, al estar en una escuela, está muy metido en su campo) este aprendizaje (porque para mí sinceramente fue como una beca haber estado en la Vicerrectoría) me dio una visión diferente. Una visión general de ¿dónde pedir? ¿cómo pedir? La importancia del registro de las actividades, de todo lo que hacemos. Porque, cuando yo llegué a Extensión Cultural no había nada, no había proyectos en extensión cultural. Motivar a las diferentes instancias a que inscribieran, incluyendo a la Escuela que no tenía proyectos. Las sedes no tenían proyectos. Y sin embargo, hacíamos mucho.

Cuando iba terminando ahí pensé que me interesaba la Escuela por un montón de cosas. Porque quiero mucho a la Escuela, entonces sí quería, de alguna manera, aportar toda esa experiencia que yo sentía que había ido adquiriendo, porque yo sentía que en la Escuela había cosas muy buenas, pero que también habían cosas que no estaban muy organizadas y que, con mi experiencia podía ayudar. Así es como llegué y estoy contenta con mi trabajo. Estoy empezando el segundo período.

J. C. ¿Conoce la obra de los compositores Mario Alfagüell y Alejandro Cardona. En especial las sonatas del corpus?

M. V. No, pero no soy ni pianista ni especialista en ese campo. Pero ese desconocimiento mío también es un poco lo que pasa en el medio con respecto a la música contemporánea. Creo que, de alguna manera, no tienen tanto apoyo, tanta divulgación. Puede ser que el que yo no la conozca sea un indicador de que, en general, no se conoce tanto ese tema.

J. C. Pero, ¿conoce la obra de ellos?

M. V. Por supuesto que conozco la obra de ellos, pero conozco más la obra de ellos por ejemplo sinfónica, o por ejemplo de Alejandro, sus cuartetos. Pero la parte

específica para piano no. Ahora conozco una pieza de Alejandro por la cosa de que está en el Concurso. Pero realmente no conozco su música para instrumento solo. Conozco las obras de gran formato un poco porque es lo que he tenido la oportunidad de escuchar en conciertos con la Sinfónica o con grupos ... pero realmente no conozco mucho su...

5:18

J. C. ¿Qué posibilidades de expresión musical, de construcción, de búsqueda de sonoridades, ofrece al compositor la técnica utilizada por ellos en sus sonatas para piano?

M. V. Yo creo que cualquier técnica, dependiendo de cómo se manipule, cómo se utiliza, le puede brindar posibilidades a un compositor para expresarse. Como en todo, creo que cada persona busca, tanto en un instrumento como en la composición, la técnica que se adapta... el instrumento mismo que se adapta a su personalidad.

Yo me imagino que cualquier técnica bien utilizada por una persona que se sienta cómoda, puede brindarle muchas posibilidades. No creo que sea que unas técnicas limitan más que otras. Yo creo que no.

Creo que es como que es como todo: cuando uno escoge un instrumento, es porque se adapta a su personalidad. Cuando uno escoge una metodología de trabajo en una investigación, uno la escoge porque de alguna manera se adapta a la investigación y cuando, me imagino, porque ahí no tengo experiencia, uno escoge la técnica de composición, es porque sabe que le va a servir. Por eso, me imagino, que los compositores tienen que pasar por ese proceso de conocer. De hecho, muchas escuelas de composición se empieza conociendo las técnicas tradicionales. Escribir al estilo de... Y luego se llega a escoger su estilo.

Ese conocer diferentes técnicas me parece muy importante porque ellos, yo me imagino, que les permite grandes... Por eso la obra de los dos muestra eso. Que ellos, por medio de este tipo de técnica pueden mostrar toda su creatividad y pueden pedirle a los intérpretes... Lo que pasa es que, claro, ahí está la otra parte, que es que los intérpretes entendamos lo que nos están pidiendo. También hay que meterse un poco en eso.

Ahí, tal vez, hay una deficiencia de parte de las escuelas de música, en cuanto a que nos forman en un período muy decimonónico. No nos forman ni para atrás, siglo XVIII, ni para lo contemporáneo. Uno lo ve a cada rato desde mi especialidad, que es el siglo XVIII, cuando uno está acompañando a gente que hace recitativos, la gente los hace cuadrados. O cuando tocan un preludio de Bach, la gente hace lo que está escrito. Y se les olvida que no, que eso es un esqueleto. Eso es libre. Me imagino que con la música contemporánea con más razón.

He tenido pocas experiencias pero algunas, por ejemplo, una obra de Eddie Mora, que hicimos una obra de cuarteto de fagotes y cembalo, u obras de Luis Diego Herra para cembalo solo en ese lenguaje más contemporáneo (ahora Luis Diego más tradicional pero ésta era más contemporánea) y sí, uno se queda muy apegado al texto y se le olvida que ese texto también es un esqueleto que te permite ser intérprete. Pero yo siento que es un poco la deficiencia de haberse metido uno... y creo que es la formación que nos dan como intérpretes, académica, muy apegados al texto y olvidarnos que uno, como intérprete también es creador, sino es un...

J. C. Sí, para eso se le deja la ejecución a la máquina.

M. V. Sí. Pero uno como intérprete también debería...

9:00

J. C. Bueno, ahí se me adelantó a dos preguntas precisamente ¿Se enseña y se estimula la apreciación y creación de música no tonal en las instituciones de enseñanza musical (conservatorios) en su país? Y ¿qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un

intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público?

M. V. Primero hablemos de la primera que hiciste, si las escuelas lo estimulan o no. Yo pienso que es complejo. Creo que no lo hacemos, pero, por otro lado, entiendo también por qué no lo hacemos. Entiendo en el sentido que, vos también sabés lo complejo que es enseñarle a alguien un instrumento. Son procesos tan largos donde no se puede enseñar todo. Y donde está uno más preocupado por el desarrollo técnico en el instrumento, más que, y tal vez ahí hay un gran error pero es lo que pasa en general, la gente aquí quiere que la persona llegue a tocar el instrumento y se le olvida un poco más la otra parte que es la de la interpretación. No es una disculpa, sí es como decir: "entiendo por qué no se da".

Creo que se podrían hacer esfuerzos en ciertos cursos como por ejemplo, en historia de la música, donde tal vez no se llega a tanto. Aunque creo que últimamente, no sé en las tres instituciones, pero digamos que en ésta, en los cursos de historia se está haciendo un esfuerzo. En los de análisis también. Más bien siento que se está llegando al otro extremo que entonces hablar más de esto y no hacer tanto análisis para que la gente analice o haga contrapunto. Es como ese juego ¿cómo lograr hacer todo? No alcanzan los cuatro años.

Yo creo que de alguna manera la gente debe entender, y ahí también hay un problema en los cursos..., en cuatro años no se puede dar todo. Entonces ¿qué deberíamos pensar, por ejemplo, en un curso de historia? Yo siento que lo que deberíamos tratar es de que los estudiantes entiendan para qué sirven esos cursos y que adquieran el amor por esos cursos, porque les va a servir para tocar mejor. Y, de repente, los cursos se vuelven una receta de darte información, personalmente siento, que no tiene interés.

11:43

J. C. No. Sobre todo en la época de la información, ellos tienen más acceso a información que uno mismo.

M. V. Exactamente. Personalmente, esa es mi posición y como yo no doy esos cursos... Uno puede, de alguna manera, decir, pero la cosa... no todos estamos de acuerdo. Yo, personalmente, sí pienso que uno debe entender para qué sirve el curso y la herramienta para investigar, para cómo hacer, y luego el amor para que vos sepás que bueno, si vas a tocar tal investigués sobre al obra y tal.

Pero no necesariamente es la de todos y no sé si hay consenso en eso. Hay gente que sigue pensando que un curso de historia o de análisis debe darse un montón de información: fechas, datos y tal. Poco a poco se van haciendo esfuerzos en algunos cursos pero creo que no es suficiente.

¿La otra pregunta era...?

12:40

J. C. ¿qué piensa acerca de la responsabilidad que tiene un intérprete en la buena recepción de la música nueva por parte del público?

M. V. Bueno, creo que es como en todo, en todos los períodos. Yo creo que cada vez tenemos más responsabilidad. Cada vez tenemos más competencia también. Yo creo que, si los músicos seguimos dando los conciertos como se daban, vamos a quedarnos sin público. Porque para la gente qué difícil es salir de su casa cuando tienen DVDs formidables, CDs maravillosos y tal. Entonces, de alguna manera, nuestros actividades, nuestros conciertos, de todos los períodos, siento que deben ser atractivos. Atractivos no de ponerse a dar un repertorio lite para que a la gente le guste, sino atractivo que la gente sienta que hay algo más que aportamos en nuestro concierto. O sea, que no sólo van a oír la música bien tocada y un repertorio bonito, atractivo, diferente, sino que, además, pueden aprender que el DVD solo tal vez no se los va a dar.

Entonces, yo pienso que sí, en la música contemporánea con más razón porque es una música un poco más difícil tal vez de entender y entonces, los intérpretes deberíamos tener mucho más cuidado de cómo acercamos a la gente a esta nueva música. Pero bueno, es fácil decirlo y no tan fácil hacerlo

14:09

J. C. ¿Piensa usted que la composición de este tipo de sonatas por parte de los compositores centroamericanos renueva los lenguajes musicales de la región?

M. V. Como te decía al principio, yo no conozco tanto ese repertorio, pero me parece que, de alguna manera, aporta en ese campo. Que no necesariamente es ya la última tendencia, hay muchas tendencias.

Cada uno de los aportes compositores, por supuesto que abren diferentes perspectivas a los que oyen, a los que tocan. Cada una de estas músicas probablemente tiene retos diferentes para el intérprete de muchos tipos. Desde el tipo de reto técnico hasta de interpretación, hasta de memorización. Me parece que, en ese sentido, probablemente aportan mucho, a pesar de yo no las conozco.

15:00

J. C. ¿Qué significa "innovación" en la música centroamericana?

M. V. (se ríe) Esa es pregunta difícil.

El otro día hablaba con algún profesor un poco sobre este tema: innovación y cómo deberíamos estudiar a nuestros compositores porque si uno estudia nuestros compositores con los parámetros de Europa y Estados Unidos... Por ejemplo, hablando un caso específico, don Julio Fonseca y Monestel cuando están componiendo y, al mismo tiempo, Debussy...

Si uno hace un análisis y una historia comparando a nuestros compositores con Europa no tiene sentido. Siento que nuestra historia debiera estudiarse con base en nuestro contexto. En ese sentido, Monestel y Fonseca entonces tienen un papel muy importante.

Me parece que con estos compositores pasaría lo mismo. O sea, un poco lo que yo decía antes, ahora hay otras tendencias. Si analizamos la obra de Alejandro y Mario con respecto a lo que se está haciendo en el mundo, de repente, ya en el mundo ellos no están haciendo lo que se está haciendo en este momento. Pero en nuestro contexto es muy importante. Porque es una etapa más dentro de nuestra historia.

Entonces ¿qué significa innovación? Creo que, en el momento en que se vaya rompiendo con lo que estamos haciendo tradicionalmente en nuestra historia, para mí, eso sería innovación. No comparándola necesariamente con otros países porque cada uno tiene su proceso de evolución.

16:55

J. C. ¿Qué importancia tiene para un compositor componer sonatas para piano?

M. V. Sinceramente, para el compositor, no tengo la menor idea qué importancia tiene. Para el país y para los intérpretes sí es muy importante porque, por supuesto, les da la oportunidad de nuevo repertorio en un lenguaje muy diferente. Ahora, para el compositor, yo me imagino un poco lo mismo, así como escoge una técnica, un lenguaje y tal, pues escribirá para lo que a él le parezca importante.

Ahora, el piano es interesante para cualquier compositor porque es un instrumento que, a diferencia de otros, tiene una gama muy completa de posibilidades. Entonces, sí, alguna manera, siento que un compositor que "sabe" (entre comillas) escribir para piano, de alguna manera es un compositor que ha explorado más los instrumentos y que logra hacer un repertorio interesante. Muestra un cierto dominio de sus... No es fácil componer para piano. Por eso muchos compositores se quedan componiendo para los instrumentos que manejan y yo pienso que eso debe ser un reto. Pero ahí, a pesar de que viví mucho tiempo con un compositor, realmente no

sabría, para ellos, desde el punto de vista de ellos, creo que no sé. Desde mi perspectiva creo que significaría un reto para ellos porque no es un instrumento fácil.

18:28

J. C. Históricamente, ¿qué ha significado para los compositores componer sonatas para piano?

M. V. Creo que, a pesar de la dificultad, es uno de los instrumentos para lo que más se ha compuesto. Por ese atractivo. Debe ser, me imagino, un problema de amor-odio porque al mismo tiempo es muy difícil, pero al mismo tiempo, es un instrumento que ofrece grandes posibilidades. Entonces, yo diría que casi todos los compositores importantes han escrito un repertorio importante para el teclado.

19:10

J. C. ¿Cómo reaccionan el público cuando se interpreta esta música?

M. V. Hay gente que la aborrece, que dice nunca más vuelvo, y hay gente, sobre todo entre los jóvenes... en la Escuela especialmente ha habido algunas experiencias interesantes. Como por ejemplo, no sé si estuviste en el concierto de Cage que hizo Fernando Zúñiga, donde presentó todo...

19:45

J. C. No, me dio mucha lástima

M. V. Estaba lleno el auditorio pero estoy hablando que hasta en las gradas, no sé por qué, de muchachillos jóvenes como de Estudios Generales y tal vez de colegio. Al final aplaudieron como locos era una reacción que uno no se esperaba. Yo pensé que iban a llegar y "a la primera se van". Les encantó. Una obra muy difícil y les encantó.
Entonces hay esas dos posiciones. Desde la gente que dice "no me gusta para nada", pero es tal vez porque no fueron... por ejemplo, en este concierto Fernando explicó muy bien antes de tocar la obra qué era lo que podían esperar, qué tipo de cosas escuchar, que sonoridades, entonces la gente se metió en el mood y les encantó tanto que fue una cosa inesperada.
Me parece que si se explica bien y se le guía a la gente de qué puede esperar, qué escuchar y qué descubrir, puede se una música muy interesante. Tal vez es mucho más cercana que algún otro repertorio. Por que, de repente, el repertorio del siglo XIX a los jóvenes les parece que no tiene ritmo. Les aburre porque no tiene ritmo. En cambio, la música contemporánea podría ser muy atractiva porque tiene ritmo, porque tiene sonoridades, porque tiene cosas raras, porque tiene cosas que rompen con lo tradicional. Entonces esa puede ser una música muy atractiva. Pero sí creo que hay que explicarlo para que la gente entienda.

J. C. ¿Cómo reaccionan los colegas músicos y compositores y la crítica ante esta música?

M. V. En Costa Rica la crítica es relativamente respetuosa, tal vez no por respetuosa sino porque no quiere "meter las patas", no quiere quedar después con lo que el compositor se volvió famosísimo y él en algún momento dijo que era una obra mala. Pienso que, de alguna manera, la crítica, en general, se cuida. Bueno, es una crítica que no es muy crítica. Es una crítica descriptiva. Realmente no llega al nivel de crítica, no es formativa. Todavía no hemos llegado al nivel de que tengamos gente que pueda opinar sabiendo de esa música. Pero puede ser que en poco tiempo se logre.

J. C. Muchas instancias, incluyendo el sistema educativo, han promovido la idea de que la música contemporánea, y en especial la serialista, es "fea". ¿es correcta esta afirmación?¿cómo se puede mejorar la apreciación de esta música?

M. V. Sería importante que en todos los niveles, estamos hablando de la educación general y también en la universitaria y en las escuelas privadas y municipales ahora, se hiciera un esfuerzo por incluir en los diferentes cursos algo acerca de esta música.

Sobre todo, pienso que sería importante meterla desde el inicio. Que se desmitificara eso de que es música difícil, poco comprensible. Porque me parece que es una música que la gente podría comprenderla de alguna manera. Haciendo talleres y tal, los niños podrían experimentar con este tipo de lenguaje. Y eso tal vez desmitificaría.

Ahí no sé si yo puedo hacer preguntas, pero ¿te parece que sí está puesto como oficialmente?

23:35

J. C. Oficialmente no, pero…

M. V. Es una sensación.

J. C. Lo conocemos de los colegas profesionales en instrumento.

M. V. Lo que pasa es que también es una música difícil para los intérpretes. Entonces para los intérpretes que no están tan acostumbrados al lenguaje, es un repertorio que va a pedirnos mayor inversión de tiempo a la hora del montaje individualmente. Y si es música de cámara, con más razón. Porque generalmente, es música compleja de tocar.

Ahí yo no sé si los compositores deberían cuidar esa parte. Porque se puede componer con el mismo lenguaje un poquito menos difícil. Y deberían hacer un esfuerzo por hacer obras pedagógicas en este lenguaje. Por ejemplo ahora que venía de Bogotá, estuve en un seminario de bandas, muy interesante todo el esfuerzo que ellos están haciendo para que los compositores… tienen un programa que se llama "Componer a la medida" que es: "no compongamos sólo para los grupos profesionales porque: ¿y mientras tanto? ¿entonces no tocan esa música porque no hay música compuesta?" Entonces están haciendo un esfuerzo contratando compositores (o contactando, no sé si les pagan o no pero…) los contactan para que hagan obras en lenguaje contemporáneo pero para una banda elemental. Entonces el compositor tiene que adecuarse a ese nivel.

Me parece que eso puede dar un fruto muy importante. Es que, por ejemplo, viendo obras de compositores contemporáneos con sólo verla se asustan. Entonces tenés que tener un nivel técnico muy grande y mucho tiempo. Y no siempre lo tenemos.

25:35

J. C. ¿Existe algún apoyo institucional para la creación y difusión de este tipo de música en su país? Si existe, ¿qué tipo de apoyo es?

M. V. Creo que, de alguna manera, los Premios Nacionales. No están pensados de esa manera porque son a posteriori, pero de alguna manera son un incentivo. Creo que más que eso no hay.

Bueno, hay algunas actividades que se están generando. Por ejemplo el Seminario de composición, que ahora es UCR-UNA, de alguna manera es un espacio para mostrar. Pero creo que no. Desgraciadamente, el país no ha sido muy generoso con los compositores.

Y es que es diferente a los intérpretes. Uno a veces, al fin y al cabo, se busca la salita y toca. Pero ellos tienen que buscarse no una salita, sino que, además de la salita, al grupo y convencerlo. Entonces sí me parece debería haber un esfuerzo institucional para ese apoyo. Por ejemplo esta idea de la UNA con la orquesta me parece muy buena. Me parece que es muy importante porque puede servir para apoyar a los compositores.

J. C. ¿Cuál es la música nacional que enseñan el sistema educativo y en las escuelas de música de su país?

M. V. Creo que se están basando mucho en los compositores como hasta mediados del siglo XX. Aunque últimamente siento que hay esfuerzos por nombrar a estos compositores más jóvenes. Eso en la educación en general.

En la Escuela sí hemos pensado en los cursos de historia ya los diferentes nombres y, una vez más, el Seminario una vez al año se recuerda cuáles son los compositores activos en el país pues se trata de invitar a la mayoría. No sé si a todos, pero bueno, cada año se va tratando.

27:50

J. C. ¿ha promovido el sistema educativo de su país la música de Alfagüell y Cardona y su biografía?

M. V. Me parece que la de Mario, por lo que yo vi de FLADEM-FOCODEM, me parece que la de Mario sí. La de Cardona realmente no sé. La de Mario sí porque vi que se estaban distribuyendo discos. Claro que FLADEM-FOCODEM no es oficial, pero, de alguna manera, tiene mucha influencia sobre bastantes profesores de música. Y como el sistema no les dice que no, probablemente lo que necesitan es conocer los materiales y tal. Ahora, en el caso de Cardona, sinceramente no sé. Por lo menos, de parte de Mario, de alguna manera siento que se está divulgando bastante su obra. Cardona tal vez lo está haciendo pero en otros niveles. A nivel educativo no. Más afuera del país.

28:50

J. C. Cómo describiría sus relaciones con los otros actores del campo musical de su país: otros compositores, intérpretes, directores de instituciones, con las instituciones mismas...?

M. V. No siempre lo que uno siente es lo que los demás sienten. En general trato de llevarme bien con las diferentes instancias, compositores e intérpretes. Pienso que todos queremos que en Costa Rica la cosa funcione mejor y va a funcionar mejor en la medida en que podamos trabajar juntos. Entonces, desde lo que yo pueda, porque tampoco yo estoy en todo. Pero, desde lo que yo pueda, trato de ser inclusiva cuando organizo algo, de tocar con gente de diferentes lugares y desde mi puesto, tratar también de colaborar con otras instancias cuando se puede. Por eso, de alguna manera, la Escuela sirve de apoyo al Festival de Trombones, al Festival de Flautas, FOCODEM, a muchas cosas porque creo que, además de que la Escuela se enriquece mucho, para eso estás. Cuando estás en un puesto administrativo uno está al servicio de... No al servicio de uno sino al servicio de los demás. Personalmente, como música trato de llevarme bien con la gente porque me gusta. Siento que las cosas avanzan más si lográs trabajar armoniosamente. No soy confrontativa. No tiene sentido pelearse para lograr las cosas. Yo prefiero tratar de hablar para sanar las cosas.

Como te digo, esa es mi percepción de mí. No sé qué percepción tienen los demás de lo que yo hago. Yo siento que trabajo en ese sentido. Sí me regaño de vez en cuando, porque no siempre se logra lo que uno quiere. Uno se regaña a uno mismo porque no siempre estás haciendo lo que decís. De vez en cuando uno tiene que darse palmaditas. Pero, en general, creo que más o menos me acomodo.

J. C. ¿Cuál y cómo es la música oficial en su país? ¿Cuáles personas o instituciones intervienen en su organización?

M. V. Yo siento que la música oficial, si uno piensa lo que toca la orquesta sinfónica... es que ¿quién determina cuál es la música oficial? Siento que son en mucho los medios, La Nación básicamente, y las grandes instituciones.

En ese sentido la Orquesta Sinfónica Nacional de alguna manera está marcando pauta. Entonces si uno lee los programas de la Orquesta, seguro la música nacional es la del siglo XIX de Europa porque eso es lo que más tocan. Siento que no apoyan mucho la música nacional. Hacen esfuerzos. Lo que pasa es que siento que son esfuerzos que cambian mucho de acuerdo a quién está en la Dirección de la agrupación y de la institución en general, del Ministerio. Y en La Nación, la persona

que puede marcar la pauta es la crítica que hablábamos: Andrés con sus comentarios donde, como que se lava un poco las manos siento en el sentido de que no dice nada de nada.
Entonces cuál es la música nacional que dice La Nación, creo que no sería, en todo caso, la académica, la clásica o como le llamemos, sino que, probablemente la que canta Chaquira y tal, porque también esa es la que... Si uno ve las páginas de Viva, le dedican páginas de páginas a esos cantantes internacionales y, de vez en cuando estamos muy contentos porque nos dedica un poco a todo lo demás que hacemos los músicos nacionales.
Yo siento que es muy raro, la música nacional, en este momento no sabría. Cuando un historiador del año 2300 o 2500 haga un análisis no va a entender nada. Porque así como en algún momento en Costa Rica hubo una campaña fuerte para que se hiciera la música nacional la guanacasteca, que tal vez fue un poco cerrada y tal, pero era una música compuesta en el país, que cuando revise lo qué ahora se está promoviendo, no van a entender. Realmente se promueve lo que viene de afuera que lo que se produce aquí mismo. En sus diferentes mundos, no sólo la de Mario y la de tal, sino en general.
De repente hay apoyos a ciertos compositores. Ahora, no sabría por qué. Por ejemplo Eddie Mora es alguien que en algún momento ha recibido mucho apoyo de la prensa últimamente. Pero yo diría que ahí, más que campañas, tal vez es que, personalmente, la persona ha sabido meterse. No diría que hay una campaña orquestada de ciertas personas a que en estos momentos se apoye a un compositor. De alguna manera él ha logrado (pensando en el caso de él) probablemente, empatar diferentes cosas para que haya una promoción.
La otra instancia que apoya de alguna manera podría ser Radio Universidad. Pero ahí sí ya más manipulada... no manipulada, sino que ya, por supuesto, los que van a tener más apoyo son los que organizan ahí mismo la programación y, de repente, hay ciertas personas que tienen más posibilidades que otras.
Entonces no sé. En este momento, realmente no sabría cómo estudiar lo de la música nacional, porque realmente no es tan sencillo. Porque una cosa es lo que nos contamos nosotros desde nuestro ámbito pequeño. Y otra cosa es lo que le llegue a la gente con los medios. Probablemente, los músicos, sí pensarían que la música nacional es esta que están componiendo ellos, pero toda la otra gente, no sé si la sienten tan nacional. De repente sienten más nacional...
El otro día yo estaba hablando con los chiquillos de Estudios Generales y les hablé de la música guanacasteca. No sabían, estamos hablando de chiquillos de 18 años. Cuando yo hablaba de música nacional, yo estaba hablando de calipso y de la música guanacasteca y ellos estaban hablando del rock nuevo que están haciendo.
También lo de nacional es algo que tenemos que acostumbrarnos a que cambie. Las identidades cambian y ahora hay muchas identidades. Ya no se puede hablar de una identidad nacional. Hay identidades por sectores, por grupos de edad y tal. Creo que es más complejo que... Para los músicos, tal vez Mario y todos ellos sí lo sienten como música nacional, pero ya ... no sé.

J. C. ¿Qué opina de los compositores que, en pleno siglo XXI, siguen componiendo música tonal?

M. V. Lo que hablábamos, creo que uno no puede decir que tal es buena y que tal es mala, yo creo que cada uno busca de qué manera se expresa. Yo, personalmente pienso que qué sentido tiene seguir hablando de lo mismo siempre. Si estás escribiendo, no vas a seguir escribiendo siempre lo mismo. Yo sí buscaría cómo renovarme. En ese sentido, yo siento que ya escribir tonalmente está como tan hecho que, de repente, no tiene sentido. Pero si combinan la tonalidad con otras cosas, podría ser. Es decir,

que con sonoridades diferentes, con nuevos instrumentos…
Siento que el mundo musical es muy amplio. Ahí lo que sería es, ojalá que estos compositores que componen tonal, aporten en otros campos. Que aporten en la forma o aporten en otro tipo de técnica. Yo no podría decir que es mala o buena. Por eso, porque de cualquier manera uno podría aportar. Lo que no tendría sentido es seguir componiendo tonal, con la forma tradicional, con los instrumentos porque ya eso se hizo mucho. Ahí sí no tendría ningún sentido. Pero si aportan de alguna otra manera, puede ser. Si hacen fusiones interesantes.

38:25

J. C. ¿Qué presencia tienen los compositores mencionados y su obra en el panorama musical de su país?

M. V. Creo que no tanta como deberían. Por todo eso que hablábamos de que las programaciones, por ejemplo de la Orquesta, se preocupan más tal vez por el público que por apoyar a los músicos. Creo que están más interesados en que llegue público a sus cuestiones. Entonces, para que llegue público, mejor poner algo conocido. Entonces creo que no tanta, porque no tienen tanta difusión. Creo que tienen más éxito con los grupos de cámara que sí están muy interesados en estar apoyando y montando nuevo repertorio.
Creo que, de todas maneras, cuando se estudia la historia de la música en Costa Rica, para mí el período a partir de los sesenta, lo que reina es la música de cámara. Creo que es lo que está haciendo que en que este momento, se mueva más la música en el país. En este sentido, tal vez están teniendo más posibilidades porque los grupos de cámara sí están interesados en apoyar la música por una cuestión de interés mutuo: porque quieren tocar nuevo repertorio, porque hay más consciencia de que debemos montar lo nuestro. Lo nuestro no puede ser sólo lo del siglo pasado sino también lo de ahora. Entonces se juntan muchas cosas. Lo que pasa es que no hay tanto repertorio. También está esta otra posibilidad de estar pidiendo que les compongan.

ANEXO 3

LAS CRÍTICAS

CRÍTICAS DE COSTA RICA

LN Suplementos

Viva
REVISTA DIARIA DE LA NACION
San José, Costa Rica, Jueves 18 de noviembre, 1999

Portada ▶
Variedad ▶
Sociedad ▶
Cultura ▶
Espectáculos ▶
Además ▶

Notas Cultura:
Avance y recuperación
Ir a noticia

Crítica de música



Avance y recuperación

Andrés Sáenz

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (OSN).

Irwin Hoffman, director titular. Karen Esquivel, contralto. Nelson Brenes, narrador. Concierto especial de música costarricense.

Domingo 14 de noviembre. Auditorio Nacional.

Un adelanto notorio en la difusión de obras actuales de aplicados compositores costarricenses y el encomiable rescate de un valioso precedente sinfónico, distinguieron el concierto especial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) que, con la dirección del titular, maestro Irwin Hoffman, se llevó a cabo el domingo en el Auditorio Nacional.

Durante la primera mitad, Hoffman y la OSN ofrecieron interpretaciones esmeradas de las piezas más recientes: Códices (Son mestizo III), de Alejandro Cardona (N. 1959), y Otra sinfonía de despedida, opus 102, de Mario Alfagüell (N. 1948).

Concebida para cuarteto de cuerdas y conjunto sinfónico, la obra de Cardona fue compuesta en 1995 y dedicada al Cuarteto Latinoamericano, que la estrenó a finales del año siguiente en México, junto con la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, dirigida por Eduardo Diazmuñoz.

Según el compositor, como solista el cuarteto no se enfrenta a la orquesta sino que "nace orgánicamente de la misma sonoridad orquestal... (la obra)... busca fusionar diversos elementos musicales

de origen popular en un lenguaje contemporáneo latinoamericano".

Luego, mediante la "acumulación de texturas&...; densidades&...; y superposiciones" se obtiene un "mestizaje musical", matizado por la procedencia de los componentes originales, que el autor identifica como música indígena chiapaneca, un corrido mexicano y elementos rítmicos mesoamericanos y caribeños.

Así, la obra pinceló un rico y múltiple mural orquestal, de pujante vigor rítmico y variados contrastes dinámicos e instrumentales, en el que los aspectos melódicos no se insertan como principio constitutivo sino que se incrustan dentro de la organización sonora como las fracciones de un mosaico bizantino.

La pieza de Mario Alfagüell, que se estrenó en el concierto, tiene como punto de partida una canción meseteña recopilada por Emilia Prieto, Despedida.

Al principio vocalizada tal cual por la contralto Karen Esquivel, a continuación la canción fue retomada por la orquesta y el desarrollo de la obra constó de las distintas transformaciones a la que es sometida hasta quedar irreconocible. Con la música se cruzaron versos de Fernando Centeno Güell, recitados por Nelson Brenes.

Como oyente, el principal obstáculo que tuve fue el escaso interés musical de la materia prima, es decir, de la canción, que, a mis oídos, sonó prosaica e insubstancial.

Otro problema fue la incompetente amplificación electrónica de la voz de Brenes, sobremodulada en los bajos, lo cual hizo los versos de Centeno Güell incomprensibles.

La pieza de Alfagüell estuvo dedicada a la memoria del maestro Carlos Enrique Vargas (1919-1998), de quien, en la segunda mitad del concierto, se escuchó la Sinfonía (1945), que el compositor mismo estrenó en el Teatro Nacional en 1950.

En tres movimientos y centrada primordialmente en la tonalidad de Sol, la obra muestra un pleno dominio del modelo sinfónico por parte del entonces joven músico.

El primer movimiento, Allegro energico, está en forma sonata y contrapone un tema heroico y dramático a otro más tierno y lírico, marcado cantabile. Sigue un Adagio, en el que predomina el discurso neorromántico, adornado de hermosas melodías, con indicación de molto cantabile. El movimiento final, Allegro scherzando, holgado de brío y vivacidad, remata en una coda radiante.

Las tres obras fueron interpretadas con evidente entrega y entusiasmo por el maestro Irwin Hoffman y la OSN y recibidas con muestras de agrado y aprobación por el público, menos numeroso

de lo que el programa merecía.

© 1999. LA NACION S.A. El contenido de La Nación Digital no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A. Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.co.cr

LN Suplementos

Viva
REVISTA DIARIA DE LA NACION
San José, Costa Rica, Lunes 5 de junio, 2000

Portada ▶
Variedad ▶
Sociedad ▶
Cultura ▶
Espectáculos ▶
Además ▶

Notas Cultura:
Crítica de música
Ir a noticia

Crítica de música



.com NACION

• *Más vale tarde...*

Andrés Sáenz

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (OSN).

Roman Kofman, director invitado.
Manuel Matarrita, piano (Steinway & Sons, Hamburgo). III Concierto, Temporada 2000.

Viernes 2 de junio. Teatro Nacional. 8 p. m.

Dos estrenos, el primero de *Son mestizo II*, pieza reciente del costarricense Alejandro Cardona (N. 1959); el segundo, de *Noches en los jardines de España*, octogenaria obra maestra del hispano Manuel de Falla (1876-1946), esta con la señalada participación del pianista nacional Manuel Matarrita, distinguieron el tercer concierto de temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), dirigido en forma magistral por el ucraniano Roman Kofman.

El programa se completó con la lectura expansiva y meticulosa, de parte de Kofman y el conjunto, de la *Sinfonía No. 5, en Mi bemol, opus 82*, del finlandés Jean Sibelius (1865-1957), cuya versión definitiva data de 1919.

No deja de extrañar que *Noches en los jardines de España*, la obra más trascendente el impresionismo musical ibérico, estrenada en 1916, haya tardado tanto en ser escuchada aquí en concierto. Sin embargo, la espera valió la pena cuando se considera que tocó a un pianista costarricense de notable destreza y musicalidad interpretarla por vez primera en el país.

La pieza lleva la divisa *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, y con el sostén apegado, escrupuloso de Kofman y la OSN, Manuel Matarrita brindó una ejecución fluida, de colorido jaspeado, sonoridad poderosa, ritmos precisos y cambiantes.

La complejidad rítmica y los timbres inusitados de *Son mestizo II*, pieza de marcada originalidad estructural y sonora, fueron manejados con suma pericia por Kofman y las secciones de la OSN.

El estreno mundial de la obra se realizó en Caracas, en 1994, y, según lo escrito por el compositor en el programa de mano, en ella "elementos musicales, surgidos de la música popular, se expresan dentro de un lenguaje contemporáneo de sonoridad latinoamericana".

En la pieza, los sectores instrumentales "desarrollan procesos de acumulación de texturas, densidades, elementos rítmicos y fragmentos melódicos, partiendo de la yuxtaposición, superposición y transformación de los diversos materiales". De ese modo, *Son mestizo II* recorre el tránsito de la fragmentación a la unidad, de lo fraccionado a lo íntegro.

Gracias al sonidista del Teatro Nacional, un pitazo de *feedback* electrónico, ocasionado por el micrófono del piano amplificado, introdujo un ingrediente aleatorio, aunque impensado, en la obra.

Durante la primera mitad del siglo XX, sobre todo en las décadas comprendidas entre 1920 y 1950, las obras sinfónicas de Sibelius eran interpretadas con frecuencia en las salas de concierto. Posteriormente, el compositor fue perdiendo audiencia, pero, en los últimos años, su estrella ha vuelto a surgir en el repertorio orquestal.

La quinta sinfonía se escuchó aquí en 1996 y el titular de la OSN, maestro Irwin Hoffman, se reserva la ejecución de las sinfonías primera y segunda, las más conocidas del músico finlandés.

Articulación meticulosa, tiempos distendidos, frases moldeadas con esmero y distinción, sonido amplio y refinado, clímax potentes, engalanaron la interpretación de Roman Kofman y la OSN. Merece destacar el extenso solo para fagot del primer movimiento, a cargo del principal, Carlos Ocampo.

Manuel Matarrita también redactó las notas en el programa de mano para las obras de Sibelius y de Falla, claras, concisas e informativas.

El público no fue muy numeroso, algo menos de la mitad de la sala, pero sin duda era entendido: nadie aplaudió a destiempo y las interpretaciones de todas las obras fueron recibidas con vítores prolongados.

Patrocinador de La Nacion Digital

© 2000. LA NACION S.A. El contenido de La Nación Digital no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A. Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.co.cr

viva

San José, Costa Rica. Miércoles 13 de noviembre, 2002

.com NACION

Practicas sexto, noveno, undécimo / Temarios y practicas de pruebas de sexto grado

Crítica de música: Dos primicias importantes



Con *La Delgadina*, el compositor costarricense Alejandro Cardona prosigue su exploración de texturas sonoras inusuales. Al piano, Scarlett Brebion. (Foto: Garrett Britton/La Nación).

Andrés Sáenz
asaenz@nacion.com

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (OSN).

Director invitado: David Briskin

Solista: Andrei Písarev, piano (Steinway & Sons, Hamburgo).

XI Concierto, Temporada oficial 2002.

Teatro Nacional.

Viernes 8 de noviembre. 8 p.m.

El estreno latinoamericano de la *Sinfonía N° 1*, del estadounidense John Corigliano (n. 1938), titulada *De la ira y el recuerdo*, y el estreno absoluto de *La Delgadina (Variaciones para orquesta con piano)*, del costarricense Alejandro Cardona (n. 1959), con la presencia de ambos compositores, revistieron de especial importancia el undécimo y penúltimo concierto de la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), dirigida por el invitado David Briskin.

El viernes, en el Teatro Nacional (TN), el público numeroso y apreciativo recibió con beneplácito las dos obras, sobre todo la de Corigliano, y también ovacionó el desempeño virtuosístico del ruso Andrei Písarev, como solista en el imponente *Concierto N° 3, en re menor, para piano y orquesta, opus 30*, del ruso Serguei

viva

San José, Costa Rica, Miércoles 13 de noviembre, 2002

.com NACION

Practicas sexto, noveno, undécimo / Temarios y practicas de pruebas de sexto grado

Crítica de música: Dos primicias importantes

Andrés Sáenz
asaenz@nacion.com



Con *La Delgadina*, el compositor costarricense Alejandro Cardona prosigue su exploración de texturas sonoras inusuales. Al piano, Scarlett Brebion. (Foto: Garrett Britton/La Nación).

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (OSN).

Director invitado: David Briskin

Solista: Andrei Písarev, piano (Steinway & Sons, Hamburgo).

XI Concierto, Temporada oficial 2002.

Teatro Nacional.

Viernes 8 de noviembre. 8 p.m.

El estreno latinoamericano de la *Sinfonía N° 1*, del estadounidense John Corigliano (n. 1938), titulada *De la ira y el recuerdo*, y el estreno absoluto de *La Delgadina (Variaciones para orquesta con piano)*, del costarricense Alejandro Cardona (n. 1959), con la presencia de ambos compositores, revistieron de especial importancia el undécimo y penúltimo concierto de la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), dirigida por el invitado David Briskin.

El viernes, en el Teatro Nacional (TN), el público numeroso y apreciativo recibió con beneplácito las dos obras, sobre todo la de Corigliano, y también ovacionó el desempeño virtuosístico del ruso Andrei Písarev, como solista en el imponente *Concierto N° 3, en re menor, para piano y orquesta, opus 30*, del ruso Serguei

Rajmáninov (1873-1943).

El año pasado, Písarev se presentó con mucho éxito en el TN durante el Festival Internacional de Música (FIM 2001).

Al comienzo de la primera mitad, *La Delgadina* contó con la participación de la pianista Scarlett Brebion, cuyo toque delicado hilvanó timbres tenues junto a las sutiles texturas orquestales desplegadas por Cardona.

Dividida en cinco partes, la pieza es una serie de variaciones sobre dos motivos populares: *La Delgadina*, una tonada guanacasteca, y un *Canto de pilón*, de la Isla de Margarita, Venezuela, melodía cantada por las mujeres mientras pilan el grano.

Cardona no trata los temas en la forma tradicional de enunciación primera y variantes posteriores. Según el compositor, "*La Delgadina* parte de su resonancia (en sonoridades construidas con las notas de la melodía en diversas transformaciones y transposiciones) en busca de su melodía... El *Canto de pilón* inicia como expresión melódica y termina convertida en una expresión abstracta y violenta de los golpes rítmicos del trabajo de pilar el maíz.

En la quinta parte, la melodía de *La Delgadina*, que se enuncia en el piano y luego se va desgarrando de a pocos, se encuentra en el clímax con el *Canto de pilón*. Al final solo queda la resonancia inicial, tal vez buscando nuevamente ser melodía".

En la segunda mitad del concierto, David Briskin y la OSN plasmaron una interpretación poderosa e intensa de la *Sinfonía N° 1*, de Corigliano. La obra fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de Chicago, que la estrenó bajo la dirección de Daniel Barenboim a principios de 1990.

En su concepción, los cuatro movimientos de la sinfonía siguen un programa relacionado con la epidemia del sida, y surgieron como lamento, dedicatoria y recordación de muchos amigos queridos del músico, muertos a causa de la enfermedad. "Mi primera sinfonía fue generada por sentimientos de pérdida, cólera y frustración", anota el compositor en el programa de mano.

Sin duda es una composición que golpea con gran impacto emotivo, tanto en los movimientos de sonoridad violenta, estentórea y tensa, como en los episodios más quietos y contemplativos.

La lectura del director y el conjunto, por turnos fragorosa, enérgica, sentida y reflexiva recibió una prolongada aclamación de los oyentes.

Entre ambas obras, Písarev articuló una versión admirable y emocionante del tercero de Raj-máninov, una de las cumbres del

posromanticismo pianístico, compuesto y estrenado por el autor mismo en 1909. Era la segunda audición de la obra aquí, después de la primera realizada, unos años atrás, por Jacques Sagot y la OSN, dirigida por el anterior titular, maestro Irwin Hoffman.

Tonos coloridos, amplitud sonora, digitación nítida, fraseo expresivo distinguieron la prestación de Andrei Písarev, y el acompañamiento de David Briskin y la Orquesta Sinfónica Nacional se oyó puntual y esmerado.

© 2002. LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A. Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

viva

San José, Costa Rica, Lunes 24 de mayo, 2004

Crítica de música: Generaciones fructíferas



Los solistas, Álvaro González, violonchelo, y Karen Neeman, piano, se esforzaron para darle algún sentido musical a la pieza de Mario Alfagüell. (Foto: **Carlos González** / La Nación).

Andrés Sáenz
asaenz@nacion.com

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL (OSN).
Concierto especial de música costarricense.
Director invitado: Marvin Araya.
Solistas: Alvaro González, violonchelo; Karen Neeman, piano.
Lugar: Teatro Nacional.
Fecha: Viernes 21 de mayo.
8 p. m.

Seis obras recientes de sendos compositores costarricenses contemporáneos, representativos de tres generaciones fructíferas musicalmente a partir del último cuarto del siglo XX, formaron el extenso programa del concierto especial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) que, con la dirección de Marvin Araya, se llevó a cabo ante un público numeroso, el viernes, en el Teatro Nacional.

Dos objeciones se le podrían formular a los organizadores: una, la duración prolongada, ¡casi tres horas!; otra, al menos un miembro de la comisión que evaluó las piezas presentaba un conflicto de intereses mediante parentesco con uno de los compositores escogidos, en este caso con el autor de la obra que mostró menor atractivo.

Mi comentario se centrará en las impresiones que una primera audición de las piezas causó en mi ánimo y, respecto al análisis,

Encuesta rápida
No hay encuesta que mostrar
Encuesta rápida
No hay encuesta que mostrar

me serviré de las notas explicativas que los compositores mismos redactaron para el programa de mano.

Con los cuatro movimientos tradicionales de la Sinfonía mínima, me pareció que Carlos Castro (n. 1968) logró lo que se propuso: por medio de un solo gesto tonal abarcar las dimensiones temporales y semánticas de la forma sinfónica y, a la vez, circunscribir el material musical a los mínimos posibles elementos generadores

La pieza mantuvo mi interés auditivo gracias a los contrastes de ritmo, dinámica, timbre e instrumentación, junto a la tirantez tonal implicada en el periplo del do menor inicial hacia tonalidades distantes, antes de su resuelto regreso en do mayor.

La obra plástica del artista y escritor costarricense Francisco Amighetti (1907-1998) inspiró el Concierto *Amighetti*, de Eddie Mora (n. 1963), pieza para instrumentos de cuerdas, piano y percusión.

Se oyeron dos de sus cuatro movimientos. El primero, *Procesión*, de carácter expresivo y dramático, creó una atmósfera densa y sombría; el segundo, *Juegos*, estableció un clima lúdico gracias a las variantes de una vigorosa figura rítmica.

Tengo que confesar mi completa repulsa del *Concierto para violonchelo, piano y orquesta, opus 152*, de Mario Alfagüell (n. 1948), con más de 30 minutos la obra más larga de la noche y, para mí, interminable, aunque, por ventura, no solo lo bueno se acaba.

La cacofonía fragmentaria de la pieza no mantuvo mi atención, que se alejaba de modo reiterado de los valientes esfuerzos del violonchelista Álvaro González y la pianista Karen Neeman por dar una semblanza de significación a los borrones sonoros garabateados, según Alfagüell, sobre la base de tonadas folclóricas y populares ticas.

Después del intermedio, con la *Suite latinoamericana, para orquesta de cuerdas*, Vinicio Meza (n. 1968) hizo gala de sus dones melódicos y acabada escritura para los instrumentos de arco, mediante ilustraciones eufónicas de cuatro ritmos bailables típicos: tango argentino, vals peruano, choro brasileño y son cubano.

Siguieron los *Tres nocturnos ingenuos para orquesta*, de Carlos Escalante (n. 1968), ingenuos, aclara el autor, "porque no pretenden hacer ningún tipo de propuesta o manifiesto (...) de técnica, lenguaje o estilo".

La pieza me reveló el tratamiento depurado de las texturas orquestales obtenido por Escalante, las tensiones y distensiones

producidas por la oposición continua de las secciones dentro de la transparente sonoridad global del conjunto, y guardé la impresión de que Escalante pasa por una etapa de fértil maduración artística.

Influenciado, de Jorge Luis Alvarado (n. 1979), concluyó la presentación felizmente. Una célula rítmica fundamenta la fusión temática de la pieza, que se desarrolla con base en diversos recursos formales, como la figura barroca, el nuevo tango de Piazzolla y el *jazz* tradicional, en una especie de mestizaje estilístico que evita la vinculación directa con cualquier género específico.

Marvin Araya y la OSN sostuvieron un desempeño calibrado y puntual, si bien en la obra de Castro los metales me sonaron bastante desaliñados. El público aplaudió cortésmente la pieza de Alfagüell y ovacionó las restantes.

© 2004. LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A. Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Suscríbase a La Nación

Regístrese gratis Nación.com

GALERÍA

Roken

GALERÍA

Cannibal Corpse en concierto

Cultura

Jueves 17 de junio, 2004 Hora en San José, Costa Rica: 12:27:42 PM

Encuesta rápida

No hay encuesta que mostrar

Notas Cultura: Repertorio inusitado Ir a ...



El Cuarteto Latinoamericano fue solista en obras de estilo disimil.
Garrett Britton/LA NACIÓN

crítica de música

Repertorio inusitado

Andrés Sáenz

asaenz@nacion.com

Orquesta Sinfónica Nacional (OSN).

Concierto especial, Temporada 2004.

Director invitado: Ferenc Gabor.

Solistas: Cuarteto Latinoamericano: Saúl Bitrán, violín I (Anónimo italiano, c. 1870); Arón Bitrán, violín II (Stefano Scarampella, Mantua, 1917); Javier Montiel, viola (Hiroshi Iizuka, Filadelfia, 2000); Álvaro Bitrán, violonchelo (Martin Stoss, Viena, 1817).

Lugar: Teatro Nacional.

Fecha: Viernes 11 de junio. 8 p. m.

Las piezas concertantes para cuarteto de cuerdas y orquesta son poco usuales y el concierto especial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), el viernes, en el Teatro Nacional, fue ocasión para contrastar dos ejemplares de época y estética disimiles.

El israeli Ferenc Gabor estuvo al frente de la OSN como director invitado. Los integrantes del Cuarteto Latinoamericano actuaron de solistas en *Códices (Son Mestizo III)*, obra del costarricense Alejandro Cardona (n. 1959), que se escuchó al final de la primera mitad, y en el *Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta, en la menor, opus 131*, del alemán Louis Spohr (1784-1859), que dio inicio a la segunda parte.

Cardona compuso la pieza en 1995 y la dedicó al Cuarteto Latinoamericano, que la estrenó a fines de 1996 en México, con la Orquesta Carlos Chávez dirigida por Eduardo Diazmuñoz. El estreno costarricense se llevó a cabo en noviembre de 1999, con la OSN bajo la batuta del maestro Irwin Hoffman, director titular entonces, y los principales de la orquesta como el cuarteto solista.

Códices amalgama distintos componentes sonoros de raigambre popular en un idioma musical contemporáneo de acentos latinoamericanos. La pieza se sirve de música indígena chiapaneca, un corrido mexicano y elementos rítmicos caribeños y mesoamericanos con el propósito de lograr un "mestizaje musical" mediante la acumulación de texturas, densidades y superposiciones instrumentales.

Como solista, el cuarteto no busca oponerse al conjunto, más bien surge de modo orgánico de la urdimbre orquestal.

En ocasión del estreno costarricense, comenté que la obra "pinceló un rico y múltiple mural orquestal, de pujante vigor rítmico y variados contrastes dinámicos e instrumentales, en el que los aspectos melódicos no se insertan como principio constitutivo sino que se incrustan dentro de la organización sonora como las fracciones de un mosaico".

La interpretación del director, la orquesta y el cuarteto solista se oyó meticulosamente acoplada, y ajustada la contextura de dinámica, ritmo y colorido instrumental que jalona la obra.

Spohr fue en su tiempo un violinista famoso, pero, a partir de 1830, se vio eclipsado por el estilo más brillante de Paganini, por lo que se dedicó a la composición y a la dirección orquestal.

De estilo harto convencional aunque de oficio impecable y audición grata, su música es poco escuchada hoy en las salas de concierto, pese a que cuenta con una amplia discografía.

El *Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta, en la menor, opus 131*, escrito en 1845, fue toda una novedad en la época debido a la inusitada oposición de solistas y conjunto, que Spohr logró equilibrar de modo avezado.

El Cuarteto Latinoamericano, Ferenc Gabor y la OSN mantuvieron ese balance en forma cuidada y, en la obra de Cardona, fueron asistidos por la discreta amplificación de los instrumentos solistas.

Cuatro selecciones de la *Suite de la Música del Agua*, de Handel, pasablemente ejecutadas, dieron inicio a la función, que finalizó con la *Sinfonía Italiana*, de Mendelssohn, y que no escuché en protesta por lo avanzado de la hora.

Otra vez el programa de mano careció de notas sobre las obras. Otra falta de respeto para el público y, en el caso, para Alejandro Cardona, de parte de la administración de la OSN.

Enviar por mail
a un amigo

© 2004 LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Suscríbase a La Nación
Regístrese gratis Nación.com

viva
.com NACION

GALERÍA
Rock Power Fest

GALERÍA
Café Tacuba en Costa Rica

GALERÍA
Calendario 2005

GALERÍA
Otras galerías

Espectáculos

Lunes 13 de junio, 2005 Hora en San José, CR: 12:16:00 PMHora en San José, CR: 4:39:38 PM

Encuesta rápida
No hay encuesta que mostrar

Encuesta rápida
No hay encuesta que mostrar

Notas Espectáculos: Crítica de música: relevancia internacional
Ir a ...



Crítica de música: relevancia internacional

Concurrido. El concierto de música costarricense atrajo numerosos oyentes jóvenes Adrián Arias

» ***Estética:****Compositores practican la hibridación musical.*

Andrés Sáenz
asaenz@nacion.com

Una asistencia numerosa, que incluía muchos jóvenes, recibió con beneplácito las interpretaciones y las obras de cuatro compositores costarricenses, en el concierto especial de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), el viernes, en el Teatro Nacional.

El venezolano Juan Francisco Sans, como director invitado, y la OSN modelaron lecturas esmeradas y precisas de piezas de Alejandro Cardona (n. 1959), Eddie Mora (n. 1965), Carlos Escalante (n. 1968) y Carlos Castro (n. 1968), contemporáneos de una fecunda generación de compositores nacionales, pronta a obtener mayor relevancia internacional, según reconoce en un artículo reciente el estadounidense Kyle Gann, respetado compositor, pedagogo y crítico del prestigioso semanario neoyorquino The Village Voice.

Quizá se pueda afirmar que, si bien cada uno desarrolla un estilo propio, los cuatro comparten la "hibridación musical" como elemento definidor de la música de arte costarricense, una suerte de correspondencia estética al metizaje cultural y racial que caracteriza al país y al resto de iberoamérica. De tal modo, mezclan ritmos y rasgos de nuestra música popular o folclórica, de raíces ibéricas y africanas, y de la música autóctona amerindia, con procedimientos formales de la música culta europea.

La función se inició con el estreno absoluto de Retrato para orquesta, de Mora. De acuerdo con las notas que el compositor redactó para el programa de mano, la obra forma parte de un espectáculo de danza, teatro, música y medios múltiples, titulado *El combate*, de estreno próximo por el teatro Giratablas.

La pieza se divide en tres secciones y una coda que "retratan", sin seguir un programa específico, la lucha de la persona adolescente por superar el acondicionamiento psicológico, social y cultural que le impone el entorno

psicológica, social y cultural que le impone el entorno.

Para identificar al personaje, Mora emplea la tradicional secuencia medieval del Dies Irae; el lenguaje armónico es tonal, y la urdimbre sonora y los motivos rítmicos son diversos, con uso ocasional de la escritura aleatoria.

A continuación, se oyeron dos de los tres movimientos del ConciertoAmighetti, del mismo Mora, estrenados por la OSN el año pasado en una ocasión similar. Se trata de una pieza para instrumentos de cuerdas, piano y percusión inspirada en la obra plástica del artista y escritor costarricense Francisco Amighetti (1907-1998).

Procesión establece un clima lóbrego y refleja el aspecto grotesco y dramático que forma de parte del lenguaje expresivo de Amighetti. En Juegos, la vertiente lúdica de la obra del artista se esbozó mediante los mecimientos de una enérgica estampa rítmica.

La mitad inicial terminó con la primera audición en el país de Zachic 3 para orquesta sinfónica, de Cardona, que obtuvo mención de honor en el I Premio Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición Musical, realizado en México en el 2004, y que la Orquesta Sinfónica Nacional de México estrenó en mayo último.

El título alude al nombre en lengua maya quiché del "pájaro de cien voces", cuyos trinos, para ciertos musicólogos, inspiraron algunos de los cantos de esos pueblos mesoamericanos.

Los cuatro movimientos de la obra se basan en material derivado de escalas pentatónicas (cinco notas de la octava) en diversas permutas y combinaciones y exploran texturas y timbres de inusual interés auditivo, a la vez que mantienen una unidad estructural coherente.

La segunda mitad comenzó con De los ángeles entre nosotros, el movimiento lento de la Sinfonía Centenario con la que, en 1997, Escalante ganó el premio único del certamen convocado para celebrar los 100 años de la inauguración del Teatro Nacional.

De aire misterioso y organización compleja, sustentada en recursos polifónicos medievales, el extracto sinfónico parte de un motivo sombrío, enunciado por los contrabajos, mientras las cuerdas, a veces apoyadas por las maderas, elaboran un contrapunto imitativo de nueve voces. La tonalidad varía de la bemol mayor a la bemol menor, sin predominio de una u otra.

Para finalizar, la Sinfonía mínima, de Castro, confirmó la impresión favorable que me causó su estreno en el concierto especial del año pasado, y que comenté de la siguiente manera:

"Con los cuatro movimientos tradicionales Castro logró lo que se propuso: por medio de un solo gesto tonal abarcar las dimensiones temporales y semánticas de la forma sinfónica y, a la vez, circunscribir el material musical a los mínimos posibles elementos generadores... la pieza mantuvo mi interés auditivo gracias a los contrastes de ritmo, dinámica, timbre e instrumentación".

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

Temporada especial. Concierto de música costarricense.

Director invitado: Juan Francisco Sans.

Lugar: Teatro Nacional.

Fecha: Viernes 10 de junio.

Enviar por mail a un amigo

© 2005. LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido,
transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito de La Nación S.A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Suscríbase a La Nación

Regístrese gratis Nación.com

GALERÍA
Concierto Tropical Evolución Vox

GALERÍA
Conciertos de DIO

GALERÍA
Premios Acam 2006

GALERÍA
Otras galerías

Espectáculos

Lunes 14 de agosto, 2006 Hora en San José, CR: 12:21:11 PM

Encuesta rápida

No hay encuesta que mostrar

Notas Espectáculos:

Crítica de ópera: ¿Burla genial?

Ir a ...



Desperdicio. El montaje costó más de ¢20 millones, con resultados artísticos muy pobres. ALFREDO HUERTA Para LN

Crítica de ópera: ¿Burla genial?

» *Ninguno: Obra sin atractivo musical o dramático*

Andrés Sáenz
asaenz@nacion.com

¿Qué es la ópera? Sin entrar en detalles, la ópera es un género artístico mixto, que reúne componentes escénicos, dramáticos, literarios y musicales. Más concisamente, la ópera es un drama cantado con acompañamiento instrumental.

Ahora, el concepto de drama implica una acción dramática seria o enaltecida; música aparte, el canto implica la palabra también. En cuanto al aspecto literario, la acción dramática y la palabra se estructuran mediante el libreto, es decir, el texto teatral de la ópera, por lo general, en verso y de elevada calidad retórica.

De modo que el texto, o más bien, el ordenamiento del texto para que adquiera forma teatral y dramática como libreto, es un componente esencial de la ópera. Sin embargo, la *Fábula del bosque*, conato escénico-musical de Mario Alfagüell, estrenado el jueves 10 en el teatro Melico Salazar, careció de un libreto en el sentido expuesto, y Alfagüell simplemente hizo una traslación tal cual, de la página impresa al escenario, del relato homónimo de don Fernando Centeno Güell (1908-1993), y lo musicalizó a su manera, o sea, sin ton ni son a mis oídos.

La ausencia de capacidad y disciplina demostrada por Alfagüell en su desidia por siquiera aproximarse a este requisito fundamental del género operístico descalifica como ópera su opus 173 (¡según su cuenta personal de las obras que escribe!), bien que el cuento didáctico de don Fernando tiene virtudes artísticas propias y visualmente el espectáculo lució hermoso, gracias a la dirección escénica de Luis Carlos Vásquez, la escenografía de Pilar Quirós, el vestuario diseñado por ambos, y la iluminación de Emilio Martínez.

Menos méritos encontré en la coreografía de Ileana Álvarez, más brincos, correteos, contorsiones y gimnástica que una propuesta dancística coherente.

Voz tersa, aspecto agradable y dicción comprensible ayudaron a Ana Clara Carranza a cumplir como la Narradora, pese al nulo interés dramático del papel. Al prestar palabra a las distintas criaturas del bosque, los solistas vocales se desempeñaron como pudieron en el remedo de *Sprechgesang* (canto hablado) que Alfagüell practica y que él debe de considerar el último grito de la vanguardia, cuando medios más desarrollados del campo de la ópera encuentran *passé* este estilo de canto semirecitado o recitado semicantado, salvo, acaso, en el ámbito

académico.

El teatro Melico Salazar estaba bastante lleno para la función del estreno y el público, en su mayoría invitados y funcionarios de la Universidad Nacional (UNA), aplaudió calurosamente al final, pero, ¿cuántos estarían dispuestos a presenciar de nuevo el espectáculo?

A veces me he preguntado si Mario Alfagüell no será un humorista solapado en vez de un compositor incomprendido.

Aunque improbable, si mi barrunto fuera cierto, *Fábula del bosque* sería una burla genial y no un simulacro fallido.

Fábula del bosque

Música: Mario Alfagüell.

Texto: Fernando Centeno Güell.

Presentación: Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) y Escuela de Música, Universidad Nacional (UNA).

Elenco vocal: Guiselle Santamaría, soprano; Olga Lidia González, mezzosoprano; Carlos Velazco, tenor; Eddy Arguedas, barítono.

Narradora: Ana Clara Carranza.

Escenografía: Pilar Quirós.

Vestuario: Pilar Quirós y Luis Carlos Vásquez.

Coreografía: Ileana Álvarez.

Compañía Danza UNA.

Orquesta y Coro UNA.

Dirección escénica:Luis Carlos Vásquez.

Dirección musical: Álvaro González.

Lugar: Teatro Melico Salazar.

Estreno: Jueves 10 de agosto.

Enviar por mail a un amigo

Sumá

© 2006. LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito del Grupo Nación GN S.A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Suscríbase a La Nación

.com NACION Opinión

Fábula del bosque

Edwin Méndez Huertas

Es de esperar que una obra artística se preste a múltiples interpretaciones y su lenguaje sea objeto de diferentes lecturas. En el caso de la ópera *Fábula del bosque*, de Mario Alfagüel, las opiniones fueron extremas entre una crítica aparecida en *La Nación* y la opinión de un sector del público asistente, en el cual me incluyo. Aclaro que mi formación es musical y las opiniones que vierta sobre otras artes no van más allá de un aficionado.

Se me pidió que, para el estreno de la ópera en el Melico Salazar, escribiera para el programa de mano una semblanza del autor, Mario Alfagüel, y de su ópera *Fábula del bosque*. Por eso estudié la partitura musical.

Visto en perspectiva, el XX aparece como siglo de experimentación y eclecticismo: a los movimientos más o menos conservadores se yuxtaponen otros igualmente innovadores. Música de vanguardia (*avant-garde*) se llama a la música que rompe con los esquemas del pasado. Mario Alfagüel es un representante de esta corriente. Su música no es tonal, y las sonoridades son el producto de los temas que desarrolla. Así, en la ópera que comentamos, las melodías y sonoridades armónicas son el resultado de la elaboración de una escala pentatónica bribri que genera la mayor parte del material temático.

Ejemplo de antología. Otra posibilidad que se le presenta al compositor es la exploración de nuevos timbres de instrumentos (cuerda, viento y percusión), bien ejecutando de diferente manera los tradicionales, bien sea incorporando nuevos. En este campo, Mario Alfagüel es un maestro de muchos años y su ópera es un ejemplo de antología.

El canto es otro campo de exploración contemporánea. Con todo, el canto aproximado o *Sprechgesang* no es un recurso usado por Mario Alfagüel en esta ópera; al menos, en la partitura no aparece prescrito en ningún momento y en la función del 12 de agosto en el Mélico Salazar ningún cantante hizo uso de él; además de que se requiere entrenamiento vocal específico.

Parece haber cierto consenso en que el material sonoro que emplea un compositor no determina la calidad de la obra. Entonces, ¿qué criterios priman a la hora de valorar una obra? Me referiré a uno de ellos: el desarrollo temático. Como se indicó antes, una escala pentatónica indígena es la idea central y la que genera el material temático de buena parte de la ópera de Mario Alfagüel. Tiene presencia en casi todas las escenas. Aparece transformado en las voces de los cuatro solistas, con el carácter que, a juicio del compositor, mejor interprete la acción del momento. El coro es otro gran protagonista en el desarrollo de la posibilidades del tema: cambios de carácter y tempo, diálogos dentro de un contrapunto libre y variedad de registros en sus intervenciones.

El resultado puede que guste o no al oyente; eso sucede y ha sucedido con los compositores y sus obras a través de los tiempos. Y no puede ser de otra manera. Lo importante es tener cierta comprensión de la obra, no negar al oído la oportunidad de educarse, escuchando obras de diferentes escuelas y estilos y así formarse una opinión crítica.

Impresionante fantasía. Además del compositor, en la producción de una ópera se requiere un equipo coordinado del cual depende el éxito del espectáculo. Es así como la escenografía de Pilar Quirós crea una impresionante fantasía apropiada al argumento. Los bailarines y las bailarinas, con la danza y la expresión corporal, interpretan, como si

Estado del tiempo
San José
25-17°C
Golfito
29-24°C
Página Meteorológico

- Leyes
- Informes

Especiales

- Especial de salud: Bienestar integral
- Festival Imperial
- Inventario completo

Quiénes somos

- Teléfonos, fax y direcciones de La Nación
- Preguntas frecuentes nacion.com
- Ver edición más actual de nacion.com
- Equipo de nacion.com
- Emails de Redacción
- Trabaje en Grupo Nación

fueran actores, las simpáticas escenas de los animales del bosque; la narradora, con una dicción y animación ágil y dinámica da continuidad y secuencia a las escenas; cuatro cantantes llenan de emoción todos los rincones del teatro; el coro comenta y alterna con los demás protagonistas; el director de orquesta, con seguridad profesional da vida a una compleja partitura y seguridad a todos los integrantes con entradas precisas.

De si la *Fábula del bosque* es o no una ópera, y para no meterme en problemas semánticos y de otra naturaleza, devuelvo la inquietud en forma de pregunta. ¿Qué es más, ópera la *Fábula del bosque* o sinfonía la *Novena* de Beethoven? En resumen, pese a haber entrado al teatro con cierto suspenso, dudas y hasta prejuicios (¿ópera nacional?, ¿Mario Alfagüel?), desde que se abrió el telón, quedé cautivado por un trabajo de tanta calidad. Es un espectáculo digno de cualquier escenario.

Enviar por mail a un amigo

ARRIBA

© 2006. GRUPO NACIÓN GN, S. A. Derechos Reservados. Cualquier modalidad de utilización de los contenidos de nacion.com como reproducción, difusión, enlaces informáticos en Internet, total o parcialmente, solo podrá hacerse con la autorización previa y por escrito del GRUPO NACIÓN GN, S. A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com
Apartado postal: 10138-1000 San José, Costa Rica. Central telefónica: (506) 247-4747. Servicio al cliente: (506) 247-4343 Suscripciones: suscripciones@nacion.com Fax: (506) 247-5022. CONTACTENOS

CAMPUS
Oficina de Comunicación UNA Heredia, Costa Rica



MHSalud
Revista en Ciencias del Movimiento Humano y Salud

Germinal
Suplemento de cultura del Periódico CAMPUS

Fábula del bosque, paradigma de la música latinoamericana

Cecilia Casas (*)



Foto: B Salas

El estreno de Fábula del Bosque, ópera del compositor costarricense Mario Alfagüell, basada en el texto poético de Fernando Centeno Güell, plantea un nuevo paradigma de la música latinoamericana y del mundo. A finales del siglo pasado, el eminente compositor norteamericano George Crumb había sentenciado: "quizás muchos de los complejos problemas de la nueva música se podrían ver desde una perspectiva nueva, si introdujéramos de nuevo la idea antigua de que la música es un reflejo de la naturaleza..."

Alfaguell logra concretar esta visión de Crumb transportando al auditorio a un escenario de vida natural y haciéndolo reflexionar sobre la sabiduría de la naturaleza, de la cual el ser humano de hoy se ha apartado cambiando su entorno natural por un entorno de cemento y elementos sintéticos. Este concepto no habría podido concretarse en otro universo diferente al de Costa Rica: Alfagüell logra extraer de la poesía de Centeno Güell su más pura esencia que, sin lugar a dudas, forma parte de la identidad del costarricense, y de la imagen que este país proyecta al mundo. Más allá de la fábula, el relato de Centeno Güell plantea temas de reflexión filosófica de gran contenido didáctico, sobre valores éticos y culturales, que hacen del texto un himno a la vida, e invitan al ser humano a asumir su responsabilidad como parte integral de la naturaleza.

El concepto estético de Alfagüell, expresado en un lenguaje propio que no admite concesiones y por lo tanto auténtico y bien cimentado, se articula claramente con la tendencia de muchos compositores latinoamericanos, dirigida a revalorizar y reutilizar el riquísimo patrimonio musical de América Latina, no en forma de citas o elaboraciones a partir de un género o estructura determinada, sino como un punto de partida para la construcción de su obra.

La conformación de la orquesta, constituye una síntesis de la diversidad cultural, objeto de estudio y máxima preocupación de músicos y

artistas de hoy frente a la amenaza que representa la globalización. Con la acertada inclusión de instrumentos de origen étnico, como güiros, ocarinas, palos de lluvia y dijeridú (de origen australiano), de instrumentos de tradición occidental tratados con novedosos efectos sonoros, y con la original innovación en instrumentos de percusión, Alfagüell logra crear un ambiente que evoca el mágico entorno sonoro del bosque, y acentúa el carácter de cada cuadro y de cada personaje, aspecto que fue resaltado por la impecable batuta de su Director Álvaro González, quien supo extraer lo mejor de la orquesta y de los solistas, logrando momentos de gran dramatismo, contrastando con episodios de un gran lirismo y sutileza.

Partiendo de la reutilización de material autóctono como el del canto indígena bribri de Costa Rica, basado en una escala pentatónica, Alfaguell crea mediante tradicionales y originales transformaciones, una propuesta con grandes posibilidades expresivas, de factura sumamente compleja y gran dificultad, brillantemente afrontadas por instrumentistas, solistas, bailarines y coros con gran profesionalismo y compromiso. Todos ellos ofrecieron un ejemplo de verdadero arte y fuerza expresiva que merecerían un comentario aparte que cuenta en detalle de su excelente interpretación.

Un gran aplauso merece la Compañía de Cámara de Danza UNA por su intensidad y energía, y su coreógrafa, Ileana Álvarez, quien logra ofrecer una

lectura teatral de gran impacto. Palmas para el director de escena Luis Carlos Vásquez, quien supo construir una unidad, en la interacción de los diferentes medios y enriquecida por una espectacular escenografía, acentuada por acertada iluminación y original vestuario.

Difícil tarea la de los técnicos de sonido, para sortear en forma inteligente los problemas que ofrece la acústica del teatro. Esta excelente producción del Fondo de Producción Artística del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional de Costa Rica, merece un especial aplauso por el compromiso y profesionalismo con que los jóvenes asumieron el enorme desafío de montar una ópera de la magnitud de Fábula del Bosque, y constituye un ejemplo a seguir, en muchos de los países del área latinoamericana, como modelo de integración académica y trabajo en equipo.

El brillante estreno de la Fábula del Bosque, logró atrapar a un público atento, identificado con el argumento, y agradeció con gran entusiasmo la gran oportunidad de acceder a un nuevo lenguaje musical, en armonía con su entorno y su cultura.

(*) Crítica profesional y profesora de la Universidad Nacional de Colombia

Portada | Actualidad | Del Campus | Germinal | Criterios | Secciones Especiales
Oficina de Comunicación | Visión Crítica | Galería Fotografías | Correo Electrónico
Hoy en el Campus | UNA | Ediciones Anteriores | Buscar

UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

CAMPUS DIGITAL Setiembre 2006 - Año XVIII N° 172
Oficina de Comunicación, Universidad Nacional. Apartado 86-3000, Heredia - Costa Rica.
Teléfonos (506) 237-5929 y 277-3224, **FAX:** (506) 237-5929. **Correo electrónico:** campus@una.ac.cr
Edición digital: www.una.ac.cr/campus
Directora: Maribelle Quirós Jara. **Editora:** Silvia Monturiol Fernández **Periodistas:** Victor J. Barrantes, Silvia Monturiol Fernández, Xinia Molina Ruiz, Johnny Núnez Zúñiga, Laura Ortiz Cubero, Maribelle Quirós Jara, Bertold Salas Murillo
Asistente editorial: Ana Lucía Vargas.
Diseño de página: José Luis Sánchez Pino josesanchez@engineer.com

© Prohibido reproducir, transmitir o distribuir parcial o totalmente los artículos, fotografías, diseño o cualquier otro elemento del contenido que aparece en CAMPUS Digital. Si desea hacerlo envíenos su solicitud a campus@una.ac.cr

Suscríbase a La Nación

.com NACION Opinión

Noticias
- Nacionales
- Sucesos
- Deportes
- Internacionales
- Economía
- Aldea Global
- Week in Review
- Campeonato 2006-2007

Editoriales y Opinión
- Opinión
- Cartas
- Chats
- Foros

Ocio y Cultura
- Calendario 2006
- Su | Do | Ku
- Viva (Entretenimiento)
- Áncora (Cultura)
- Tiempo Libre
- Teleguía
- Proa (revista dominical)
- La Nación en Imágenes
- Cinemanía
- Tarjeticas
- Horóscopo
- Crucigrama
- Sitios Costa Rica

Especiales Noticiosos
- Nueva ley de Migración
- Texto preliminar del TLC Costa Rica-EE.UU. y noticias publicadas
- Conferencia mundial sobre sida 2006
- Mundial 2006
- Elecciones 2006
- Especial Escogiendo Escuela
- Listado Completo

ENCUESTAS

Educación y Ciencia
- Zurquí (Niños)
- Raíces (Geneología)
- Tribuna del Idioma

Documentos
- Leyes
- Informes

Especiales

¿Pagó palco, sol o sombra?

Sobre la crítica a la ópera Fábula del bosque, opus 173, de Mario Alfagüell

Carmen M. Alfaro Méndez

La autora es hija del compositor Mario Alfagüell y estudiante de maestría en Estudios Orquestales en Alemania.

A pocos días de haber compartido el escenario junto con el reconocido Ballet de Stuttgart donde se interpretaban obras de Gyorgy Ligeti y Steve Reich, que combinaba danza y música en vivo, con piezas de Helmut Lachenmann, compositor y musicólogo alemán en un concierto transmitido en directo por la Radio del Suroeste Alemán y habiendo visto a Pierre Boulez a sus ochenta años dirigir una de sus piezas, entre algunas de las tantas maravillas artísticas que he podido apreciar o interpretar en los últimos cinco años en Europa, me permito comentar la pseudocrítica musical que publicó Andrés Sáenz el pasado 14 de agosto. No he presenciado la ópera *Fábula del bosque*, Opus 173, pero sí conozco el catálogo de Alfagüell.

Al no existir en nuestro país crítico alguno de música que se apellide Stückenschmidt o Adorno, o que al menos posea la misma formación y gusto que ellos, es penosamente comprensible que Sáenz desubique y confunda al pueblo costarricense, insultando efusiva- mente el trabajo del compositor Mario Alfagüell.

En su afán de expandir horizontes, con gusto y curiosidad, y en una constante búsqueda por un ser costarricense que vaya más allá de los estereotipos de los estadios de fútbol o las malas copias de los valses de Strauss, el público y las nuevas generaciones asiste a los conciertos y presentaciones de las obras de Alfagüell, a la expectativa de sonoridades y resultados muy diferentes de lo que un concierto con música de Bach, Beethoven o Armando Manzanero en versión orquestal les puede ofrecer.

Autoridad musical. Como artista profesional tengo muy claro que cada quien es libre de expresar sus opiniones y gustos, pero como persona tengo aún más claro que, por encima de las preferencias artísticas y sonoras individuales, la ética y el respeto por los demás resulta más importante que hacer alarde de una autoridad autoadjudicada, puesto que no tenemos ningún conocimiento de que el señor Sáenz se haya dedicado a estudiar música ni que se haya informado sobre el acontecer musical en el mundo.

Que el señor Alfagüell haga y deshaga la música a su antojo, con la disciplina y número de *opus* que a él como compositor serio le parezca, es una característica normal en el trabajo cotidiano de cualquier compositor profesional.

Lo que resulta inadmisible es que Sáenz, haciendo gala de sus virtudes estilísticas y literarias se rebaje, a la manera de la mejor gradería de sol, a lanzar improperios e insultos contra Alfagüell, el cual, desde el palco, sin necesidad de lanzarle bolsas de orines a nadie, con seriedad, dedicación, humor fino y gracia compone sus obras, enriqueciendo el catálogo de música costarricense.

Comentarios grises. Para aquellas personas que nos encontramos en el continente, cuna de la música clásica y contemporánea, que tenemos la dicha de escuchar frecuentemente grandes orquestas y ensambles de cámara, interpretando en un mismo concierto obras que van desde Guillaume de Machault hasta Toru Takemitsu, pasando por Haydn, Debussy, Stravinsky y Tchaikosky, los comentarios grises y los intereses miopes que Sáenz en su crítica defiende resultan inútiles y completamente ajenos a la realidad musical de nuestro tiempo.

- Sala de Redacción
- Costa Rica Hoy
- Centroamérica Hoy
- Latinoamérica Hoy
- Mundo Hoy
- Futbol en Costa Rica
- Futbol en América
- Futbol en el Mundo
- Otros Deportes
- Economía en América
- Economía en el Mundo

Volver a Portada

Estado del tiempo
San José
26-17°C
Golfito
29-23°C
Página Meteorológico

Especiales
- Especial de salud: Bienestar integral
- Festival Imperial
- Inventario completo

Galería Comercial
- Suplemento inmobiliario M
- Tarifario Grupo Nación
- Suplemento comercial Mano a mano
- Anúnciese en nacion.com
- Suscríbase a La Nación
- El Empleo.com
- Economicos.com

Enlaces comerciales:
- Empleo técnico
- Costa Rica Negocios

Además...
- Obituario
- Diario Oficial La Gaceta

Costa Rica NACION

— Especiales
▸ Especial de salud: Bienestar integral
▸ Festival Imperial
▸ Inventario completo

El aldeanismo, la involución, el desconocimiento y el estado hepático que Sáenz en su columna muestra nos llevan a sugerirle que, por el bien de las nuevas generaciones y la evolución de la cultura musical costarricense, pague sombra y se acoja a su merecida jubilación.

Enviar por mail a un amigo

ARRIBA

Quiénes somos
▸ Teléfonos, fax y direcciones de La Nación
▸ Preguntas frecuentes nacion.com
▸ Ver edición más actual de nacion.com
▸ Equipo de nacion.com
▸ Emails de Redacción
▸ Trabaje en Grupo Nación

© 2006. GRUPO NACIÓN GN, S. A. Derechos Reservados. Cualquier modalidad de utilización de los contenidos de nacion.com como reproducción, difusión, enlaces informáticos en Internet, total o parcialmente, solo podrá hacerse con la autorización previa y por escrito del GRUPO NACIÓN GN, S. A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com
Apartado postal: 10138-1000 San José, Costa Rica. Central telefónica: (506) 247-4747. Servicio al cliente: (506) 247-4343 Suscripciones: suscripciones@nacion.com Fax: (506) 247-5022. CONTÁCTENOS

Suscríbase a La Nación

Regístrese gratis Nación com

viva

.com NACION

CONCURSO

Entradas para circo de hermanos Roca

GALERÍA

Festival de Música y Artes del Valle de Coachella

GALERÍA

Concierto Black Eyed Peas

GALERÍA

Concierto Voodoo Glow Skulls

GALERÍA

Concierto Tropical Evolución Vox

GALERÍA

Conciertos de DIO

GALERÍA

Otras galerías

Encuesta rapida

No hay encuesta que mostrar



Contorsionista. Poco faltó para que José Pablo Quesada practicara volteretas sobre el piano. Natalia Soto para La Nación.

Crítica de música

Mímica excesiva

Opuestos. Público y crítico no compartieron pareceres

Andrés Sáenz
asáenz@nacion.com

Con su presentación inaugural, celebrada el jueves, en el Teatro Nacional, la Orquesta Universidad Nacional ha empezado a cumplir el cometido específico que se ha impuesto como meta principal: el rescate, promoción y difusión de la música de arte centroamericana del pasado y del presente.

En el programa figuraron estrenos nacionales de sendas obras de compositores guatemaltecos: la *Sinfonía N° 7* , de José Eulalio Samayoa (1781-1866), y el *Concierto para piano y orquesta* , de Dieter Lehnhoff, así como el estreno absoluto del *Concierto de piano para la mano izquierda y orquesta* , opus 145, del costarricense Mario Alfagüell (n.1948).

El maestro Lehnhoff dirigió el conjunto y los solistas fueron los costarricenses José Pablo Quesada, en el concierto de Dieter Lehnhoff, y Eduardo Solano, en el de Mario Alfagüell.

Durante el período colonial, el Reino de Guatemala mantuvo una apreciable vida musical, con maestros de capilla activos en los centros de mayor población. Los archivos eclesiásticos y municipales contienen manuscritos de compositores españoles y flamencos de renombre. Esta tradición continuó en los siglos XVIII y XIX, pero la música orquestal data de 1813, con la fundación de la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús por José Eulalio Samayoa (hay confusión sobre las fechas de este compositor, además de las consignadas en el programa de mano, que transcribí, otras fuentes sitúan su vida entre 1781-1843 o 1791-1863).

Samayoa escribió la *Séptima Sinfonía* en 1834 y la tituló *Xiquilisco* en dedicación "al triunfo de las armas federales en la Batalla de Xiquilisco", en El Salvador, durante una de las guerras intestinas que deshicieron la República Federal de Centroamérica. Dispuesta en los cuatro movimientos usuales, instrumentada para dotación de cuerdas y pares de cornos y oboes, la escritura muestra un marcado dominio de los recursos formales del género sinfónico, según la práctica musical europea de fines del siglo XVIII, el período del clasicismo. Fresca y melodiosa, la pieza invita a escucharla de nuevo, y la versión de Lehnhoff y la Orquesta de la Universidad Nacional se oyó suficientemente precisa e integrada, bien que en ocasiones hubo algunos problemas con la afinación y la sonoridad de las cuerdas.

Las demás obras emplearon dotaciones instrumentales más amplias. El concierto de

Lehnnoff, en tres movimientos, está jalonado por ritmos abruptos en intercambios fogosos entre la orquesta y piano, con una gama dinámica que tiende hacia lo estrepitoso, y uso de motivos influenciados por el *jazz* .

El pianista José Pablo Quesada golpeó el instrumento con ganas y ausencia de matices. En lo personal, me resultó penoso presenciar el exagerado histrionismo de su conducta ante el piano: muecas, saltos y contorsiones caricaturescas que distraían de la música y me produjeron una sensación desagradable. Sin embargo, el público manifestó una opinión diferente, a juzgar por los aplausos copiosos que recibió el solista.

El concierto de Alfagüell se basa, presuntamente, en la canción *Temporal cerrao sin dulce ni cacao* , recopilada por Emilia Prieto en el Valle Central, y cantada, al principio y fin de la pieza, por la soprano Sofía Corrales con voz grata y aire de tímida inocencia.

La obra duró casi 40 minutos, durante los cuales el pianista, Eduardo Solano, recorrió el teclado por aquí y por allá: unos cuantos arpegios aquí; unas cuantas escalas allá; unas notas sueltas por aquí; unas octavas ligeras por allá, con frecuentes réplicas arpegiadas del arpa y ocasionales porrazos de los timbales, mientras las secciones de la orquesta numerosa, subutilizada como conjunto por el compositor, ensayaban sin mayores transformaciones rítmicas o dinámicas lo que parecía ser una vaporosa y larga introducción que no terminó en nada.

Claro está, en el programa de mano había una sesuda explicación sobre los métodos vanguardistas de composición empleados por Alfagüell, con el fin de convencernos de la belleza de las vestiduras del compositor. No obstante, yo escuché la voz infantil en mi interior que me decía que iba desnudo.

De nuevo, la audiencia exteriorizó un parecer contrario y los aplausos fueron tan desmedidos que por un momento temí que se iba repetir la obra de Alfagüell de cabo a rabo.

Orquesta Universidad Nacional

Director invitado: Dieter Lehnhoff.

Solistas: José Pablo Quesada, piano; Eduardo Solano, piano.

Concierto Inaugural.

Lugar: Teatro Nacional.

Fecha: Jueves 10 de mayo.

Enviar por mail a un amigo

Subir

© 2007. LA NACION S.A. El contenido de nacion.com no puede ser reproducido, transmitido ni distribuido total o parcialmente sin la autorización previa y por escrito del Grupo Nación GN S.A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Costa Rica, Domingo 27 de julio de 2008

MUSICA

Creador de nuevas sonoridades

Polémico Mario Alfagüell es uno de los más interesantes compositores centroamericanos

ALEXANDR SKLIOUTOVSKI | insupartplano@ice.co.cr

Escuchar una obra de Mario Alfagüell es una experiencia sensorial distinta, a veces demasiado nueva para nuestros oídos.

Tomemos como ejemplo su *Concierto para mano izquierda de piano y orquesta, Opus 145* , que el año anterior presentó la Orquesta de la Universidad Nacional y significó el tercer premio Aquileo J. Echeverría para el compositor.

Una maraña de sonidos, tan parecida a la banda sonora de una película oriental, engañosamente monótona, es más bien un ordenado y sistemático azar de notas (un *caótico cosmos*), donde cada una cobra significación por su inesperada emergencia.

En medio del concierto, la orquesta calla y aparece una cantante, quien obsequia la canción folclórica *Temporal Cerrao sin dulce ni cacao* , recopilada por Emilia Prieto. Para entonces, la mitad de los casi 40 minutos de la obra, los neófitos caen en la cuenta que Alfagüell no pretende ningún efectismo, sino la generación de una atmósfera musical, la invitación a un estado de ánimo.

Antes y después, las cuerdas, las maderas, los bronces, el arpa y los timbales y la percusión resultan centrales, pero nunca opacan al piano, al que se exige virtuosismo y disposición para improvisar. Junto con los instrumentos usuales en una orquesta sinfónica, aparecen otros provenientes de las tradiciones musicales de la América precolombina, de África u Oceanía.

Como pasa con la mayoría de las obras de este compositor, enemigo de los finales contundentes y de clímax, el *Concierto para mano izquierda de piano y orquesta* , lírico y dramático, furioso y sonriente, concluye súbitamente, sin que tengamos oportunidad de despedirnos.

Mil influencias. Mario Alfaro Güell, o Mario Alfagüell, recibió este año el Premio Aquileo J. Echeverría en Composición Musical. El 2008 coincide con su sexagésimo cumpleaños, celebrado con un concierto de diecisiete jóvenes pianistas del Instituto Superior de Arte, el 21 de mayo en el Teatro Eugene O'Neill.

Alfagüell nació el 27 de abril de 1948: el mismo día en que finalizó el conflicto armado que desembocó en la fundación de la Segunda República. Desde su infancia destacó en la música: comenzó como niño cantor en el coro escolar del maestro Alcides Prado.

Mario estudió en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, donde tuvo por profesores a artistas tan destacados como Agustín y María Clara Cullell, Bernal Flores, Benjamín Gutiérrez, Sarita Mintz, Miguel Ángel Quesada y Carlos Enrique Vargas. Aunque destacó por su sensibilidad musical y su destreza como pianista, muy pronto se decantó por la composición.

Tras participar en cursos en México, Argentina y España, en 1976 ingresó en el Instituto de Música Nueva de la Escuela Superior de Música de Friburgo, en Alemania. Allí estudió con dos grandes compositores europeos, el suizo Klaus Huber y el británico Brian Ferneyhough.

Como una esponja que es sumergida en una tina de agua, Alfagüell absorbió los generosos conocimientos que se encuentran en un

FOTOS



Mario Alfagüell, recibió este año el Premio Aquileo J. Echeverría en Composición Musical. Archivo

ALGUNAS FRASES DE LA CRÍTICA

En Costa Rica, la crítica no siempre ha recibido bien la música de Mario Alfagüell, y acaso haya sido mejor la recepción en otros países. Sus obras se han presentado en escenarios en América, África, Asia y Europa.

En el año 2000, el compositor y pedagogo español Fernando Palacios opinó que la creación del compositor costarricense "es una música con una lógica aplastante, escrita con brío y con un claro control del tiempo y de la forma".

Para Arcady Aronov, profesor de la Manhattan School of Music, Alfagüell muestra un "espléndido conocimiento del piano, experta utilización de colores y ritmos". Otro destacado profesor, el musicólogo ruso Konstantin Chelidzé, calificó su obra *Eclipse de Sol* de "curiosísima joya de la música pianística de vanguardia".

Para Ana María Trenchi, miembro de The Botazzi Musical Society, de Nueva York, "es un trabajo logrado con mucho conocimiento, musicalidad y gran personalidad. Debería de estar en el repertorio de los pianistas mucho más seguido".

ADEMÁS EN ÁNCORA

Viaje al espacio profundo

Conjunción astral

Espera infinita

'La Grand Opéra'

¿Cómo es la 'Negrita'?



Áncora
Desde 1972, Áncora es la revista cultural de La Nación. Los domingos ofrece variada información y análisis sobre literatura, teatro, danza, cine, artes plásticas, lingüística, arte culinario, filosofía, ciencias, libros y otros campos de la cultura

B&R
Todo lo que necesita saber del desarrollo inmobiliario y los bienes raíces en este suplemento que se publica todos los sábados. Los temas son muy variados y abarcan desde la compraventa de

ambiente cosmopolita, así como la sensibilidad que caracteriza la música contemporánea. Muchos de sus compañeros son hoy compositores de renombre: los alemanes Wolfgang Rihm, Dieter Mack y Wolfgang Motz, la coreana Younghi Paak, el español David Padros y el chino Chinkue Cheng.

Al regresar a Costa Rica en 1980, continuó desarrollando la creación hasta alcanzar un estilo muy personal. Durante algunos años enseñó en la Universidad de Costa Rica, pero la mayor parte de su labor como académico la ha desarrollado en la Escuela de Música de la UNA, donde es catedrático.

Este año fue la tercera vez que una creación de Alfagüell mereció un Premio Nacional, después de los galardones que obtuvo en 1982 por *Sonata para la mano izquierda, Opus 14* y *Episodios sinfónicos, Opus 19* , y en el 2001 por *Sonata quasi un claro de Luna, Opus 111* .

No son sus únicos galardones: también recibió el Premio *Áncora* (1975) y en dos oportunidades el Premio Jorge Volio (1985 y 2001). Su *Diálogo Guerrero Mistico para dos guitarras, Opus 15*, fue seleccionado en la Tribuna Musical de América Latina en Río de Janeiro en 1985.

Sin embargo, la relativa abundancia de reconocimientos en su hoja de servicios no significa que sus audacias creativas hayan sido recibidas con unánimes aplausos en Costa Rica.

El sonido *Alfagüell*. Desde muy joven, Mario Alfagüell decidió ordenar sus creaciones, numerando los sucesivos *Opus* (u obras). Cabe mencionar que algunos *opera* incluyen series o grupos de obras. Al cumplir sus 60 años, ha llegado al número 200.

La mayoría de sus composiciones corresponden a formas musicales clásicas: sonata, sinfonía, concierto, impromptu, intermezzo, coro. Sin embargo, sus propuestas estéticas se alejan del manejo usual de la tonalidad y demás elementos musicales.

El "sonido Alfagüell" parte de una técnica de composición consistente en transformaciones probabilísticas de materias primas costarricenses. Como germen para sus obras, encontramos melodías autóctonas de las tradiciones meseteñas, indígena, guanacastecas y afrolimonenses.

Cada materia prima abre numerosos senderos: una sola puede alimentar múltiples composiciones, incluso a través de varias décadas. Por ejemplo, la mencionada *Temporal Cerrao sin dulce ni cacao* , está en el origen del *Concierto para mano izquierda de piano y orquesta, Opus 145* , pero también de las que componen la serie del *Opus 143* .

Esta es una melodía ingenua y sensible, de apenas cinco notas. Sin embargo, al incrustarle alteraciones, acentos incisivos, métrica cambiante y acordes no tradicionales, amplía el campo armónico, en la línea de la música innovadora de los siglos XX y XXI.

Otra característica del "sonido Alfagüell" es la preferencia por la improvisación y los pasajes abiertos para que el intérprete decida. Hay fragmentos aleatorios, que permiten a quien ejecuta "jugar" y ser también creador.

Con esto –y más– se construye una nueva sonoridad. Una experiencia distinta que comienza con la creación, continúa siendo diferente en la interpretación y es finalmente insólita para el público.

EL AUTOR COORDINA LA CÁTEDRA DE PIANO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL Y ES DIRECTOR ACADÉMICO DEL INSTITUTO SUPERIOR DE las ARTES.


una casa, hasta los trámites legales al construir.


Caja de Cambios
Un suplemento dedicado a las últimas novedades sobre automóviles, transporte y combustibles. Encuentre aquí espacios interactivos donde podrá anunciar la venta de su carro, dar su opinión y hasta mostrarle al mundo las fotos de su 'chuzo'.


Proa
Reportajes, semblanzas, relatos, crónicas y entrevistas se mezclan en esta publicación dominical dedicada a resaltar el ángulo humano de la noticia y a interpretarla.


Teleguía
El mundo de la televisión y el entretenimiento en una revista semanal. Teleguía le ofrece cada domingo un reportaje de un programa o artista de la televisión nacional o internacional. Además, de todos los chismes farandulero con El Topo.

© 2008. GRUPO NACION GN, S. A. Derechos Reservados. Cualquier modalidad de utilización de los contenidos de nacion.com como reproducción, difusión, enlaces informáticos en Internet, total o parcialmente, solo podrá hacerse con la autorización previa y por escrito del GRUPO NACIÓN GN, S. A.
Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com
Apartado postal: 10138-1000 San José, Costa Rica. Central telefónica: (506) 2247-4747. Servicio al cliente: (506) 2247-4343 Suscripciones: suscripciones@nacion.com Fax: (506) 2247-5022.
CONTÁCTENOS

Costa Rica, Lunes 11 de mayo de 2009
NACION.com /viva

CRITICA DE MUSICA

Crítica de música: Estrenos sustanciales

Vivero. La semilla sembrada rinde frutos

ANDRÉS SAENZ | asaenz@nacion.com

El VIII Seminario de Composición Musical se ha convertido ya en un espacio consolidado para el estudio y la difusión de la música contemporánea. Esta edición ha sido un esfuerzo conjunto de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR), la Escuela de Música de la Universidad Nacional (UNA) y el Instituto Nacional de Música, y estuvo dedicado al insigne artista plástico costarricense Manuel de la Cruz González (1909-1986) en ocasión del centenario de su natalicio.

En el marco de los conciertos y conferencias del Seminario asistí al concierto celebrado el martes 5 en el teatro de Bellas Artes de la UCR, en el que se estrenaron varias obras. Por un malentendido sobre la hora de inicio de la función, no pude escuchar los estrenos de las piezas de los compositores venezolanos invitados, Diana Arismendi y Alfredo Rugeles.

Imprimir Recomendar
Disminuir Aumentar

No obstante, tuve ocasión de oír obras de los costarricense Vinicio Meza (1968), Eddie Mora (1965) y Alejandro Cardona (1959).

Dos melodías , para clarinete solo, de Meza, fueron interpretadas por el compositor mismo, excelente clarinetista. En la primera, de tenor apacible, destacaron los primorosos efectos de timbre y la tenue graduación dinámica; en la segunda, jalonada por ritmos vivaces y variados, sobresalieron los súbitos cambios de registro.

El Ensamble Contemporáneo Universitario, integrado por Erasmo Solerti, violín; Cristian Guandique, violonchelo, y Ekaterina Chatski, piano, modeló una lectura concentrada y austera del *Trío para violín, violonchelo y piano* , de Eddie Mora, escrito en el 2008 para ser estrenado en el Seminario.

La obra se estructura en tres partes que se funden en un solo movimiento. Se inicia con efectos de timbre y color de donde surge el material sonoro que compone toda la obra. Estas sonoridades sugieren una atmósfera de lejanía y misterio y evocan cantos antiguos.

Enérgicas pulsaciones rítmicas y contrastes dinámicos distinguen la segunda parte, que adquiere un carácter lúdico antes de culminar en acentos dramáticos. La conclusión retoma la atmósfera misteriosa del inicio.

Como en otras obras de Mora que he tenido oportunidad de escuchar, el *Trío* se define por su facultad de captar y mantener la atención del oyente.

Para la función se había anunciado el estreno de *Historias mínimas* , el más reciente cuarteto de cuerdas de Alejandro Cardona. Sin embargo, el conjunto encargado del estreno no pudo montar la obra a tiempo.

En su lugar, se proyectó un video del estreno mundial en Tijuana, el año pasado, de *Sweet Tijuana , danzas fronterizas para viola y orquesta de cámara* , de Cardona, con la participación de Omar Hernández-Hidalgo como solista (quien encargó la obra), y la Orquesta de Baja California, bajo la batuta de su director titular, el cubano Iván del Prado.

FOTOS



Concierto. Como parte del seminario se realizó un concierto en donde se presentó la obra *Trío para violín, violonchelo y piano* , del maestro Eddie Mora. Archivo.

VIII SEMINARIO DE COMPOSICIÓN MUSICAL
Compositores: Vinicio Meza, Eddie Mora, Alejandro Cardona.
Intérpretes: Ensamble Contemporáneo Universitario
Presentación: Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica (UCR).
Lugar: Teatro de Bellas Artes, UCR.
Fecha: Martes 5 de mayo.

ADEMÁS EN VIVA
El futuro comienza
Museo exhibe la moda
Star Trek viaja a sus orígenes
Seal interpreta clásicos del soul
Jugoso ensamble de músicos ticos tocan este Martes por la Noche

Ancora
Desde 1972, Ancora es la revista cultural de La Nación. Los domingos ofrece variada información y análisis sobre literatura, teatro, danza, cine, artes plásticas, lingüística, arte culinario, filosofía, ciencias libres y otros campos de la cultura.

Ámbitos
Este suplemento que se publica todos los sábados tiene como objetivo informarle sobre temas como construcción, arquitectura y urbanismo, pero también sobre esos detalles que hacen de su espacio un ámbito único y acogedor.

Proa
Reportajes, semblanzas, relatos, crónicas y entrevistas se mezclan en esta publicación dominical dedicada a resaltar el ángulo humano de la noticia y a interpretarla.

Teleguía
El mundo de la televisión y el entretenimiento en una revista semanal. Teleguía le ofrece cada domingo un reportaje de un programa o artista de la televisión nacional o internacional. Además, de todos los chismes farandulerios con El Topo.

Dividida en cinco movimientos e instrumentada para piano, quinteto de alientos, clarinete bajo, tres violines, violonchelo, contrabajo y percusión, la pieza es una suite ("sweet") de danzas que buscan retratar el mundo contradictorio, ambiguo, alucinante y conflictivo de la frontera entre México y los Estados Unidos.

A mis oídos, se trata de una obra importante y original de uno de nuestros creadores más serios, talentosos y emprendedores, y es de esperar que pronto *Sweet Tijuana* tenga su estreno nacional.

SERVICIOS En tu Celular En tu PDA Noticias por email RSS Fax Horóscopo Cartelera de cine

QUIENES SOMOS | GRUPO DE DIARIOS DE AMÉRICA | ESTADOS FINANCIEROS | ANUNCIESE | TARIFARIO | TRABAJE EN LA NACIÓN

© 2009. GRUPO NACIÓN GN, S. A. Derechos Reservados. Cualquier modalidad de utilización de los contenidos de nacion.com como reproducción, difusión, enlaces informáticos en Internet, total o parcialmente, solo podrá hacerse con la autorización previa y por escrito del GRUPO NACIÓN GN, S. A.

Si usted necesita mayor información o brindar recomendaciones, escriba a webmaster@nacion.com

Apartado postal: 10138-1000 San José, Costa Rica. Central telefónica: (506) 2247-4747. Servicio al cliente: (506) 2247-4343 Suscripciones: suscripciones@nacion.com Fax: (506) 2247-5022

CONTÁCTENOS

CRÍTICAS DE GUATEMALA

Las siguientes, son críticas publicadas por Paulo Alvarado en La Prensa Libre de Guatemala. Fueron facilitados por el autor vía correo electrónico. Las fechas de publicación aparecen al inicio de cada artículo.

Siete artículos originalmente aparecidos en Prensa Libre de Guatemala
© 1995-2002 Paulo Alvarado / Presto non troppo

12 junio 1995

Massimiliano Damerini: Pianista Espléndido

El pasado martes se presentó en nuestro país, con el auspicio de la sociedad *Los grandes Conciertos de Guatemala*, el virtuoso pianista italiano Massimiliano Damerini. Poseedor de una indiscutible capacidad técnica y dotado de una sensibilidad excepcional, el maestro Damerini ofreció un programa –igualmente excepcional– que abarcó siete obras escritas, todas ellas, después de 1900.

El recital se inició y concluyó con la transparencia impresionista de dos compositores de origen distinto, pero conectados por el estilo de música que cultivaron. Por una parte, del guatemalteco Ricardo Castillo, siete piezas breves para piano, con las que el intérprete abrió su presentación, y por la otra, dos piezas más extensas, "Juegos de Agua y La Valse", del francés Maurice Ravel, con las que finalizó esta interesante muestra. El núcleo de la velada, sin embargo, estuvo constituido por cuatro obras en las que el solista se adentró en los lenguajes menos penetrables de otros tres autores: una sonata de Rodrigo Asturias, guatemalteco también, una sonata y un poema para piano, de Aleksandr Skryabin, ruso, y tres "Metopas", del polaco Karol Szymanowski.

Según el maestro Damerini, la intención de confeccionar de esta manera el programa fue la homogeneidad y la congruencia de las obras europeas, ya conocidas e incorporadas al catálogo usual, con las guatemaltecas, interpretadas raramente o nunca por pianistas nacionales. En ese sentido, el repertorio guardó una notable uniformidad, salvo por la pieza de Asturias, que corresponde a un género que podría denominarse *música de gabinete*. Dicha obra está compuesta de acuerdo a lineamientos establecidos por el gusto erudito académico –que, curiosamente, se parece a la de ciertos autores del clásico temprano (no en el lenguaje sonoro, desde luego, sino en que predomina la fórmula estructural por encima del contenido emocional)– y su consecuencia práctica es el distanciamiento que surge entre el compositor y el común de los mortales (cosa que sucede en todo el mundo, no sólo en Guatemala, pero que aquí se pretende atribuir principalmente a nuestro *analfabetismo musical*).

Resalta, entonces, la formidable habilidad de Massimiliano Damerini para tender un puente y, para compensar, con su intuición interpretativa, los difusos aspectos de una partitura de esa naturaleza y, por lo demás, para demostrar sobradamente su derecho a figurar como un ejecutante de primera linea. De encore, Damerini obsequió a la concurrencia con un breve preludio *chopinesco* del mismo Skryabin, escrito para la mano izquierda solamente, además de dos piezas adicionales, de Franz Liszt: "Vals-estudio" y "Soneto de Petrarca", que el maestro pareció brindar al público a modo de referencia para comprender parcialmente los orígenes históricos de la música que se había escuchado antes, pero que cronológicamente fue compuesta después.

En una frase: un recital espléndido, con un pianista espléndido.

12 agosto 1996

David de Gandarias en El Sitio

Tenía ya tanto tiempo de no asistir a una presentación de música nueva a cargo de creadores guatemaltecos, que me agradó mucho cuando David de Gandarias anunció el montaje de un concierto que denominó de *Música de Computadora*, en un esfuerzo poco difundido, pero muy valioso.

El programa dio inicio con una versión de la ya legendaria composición del norteamericano Terry Riley, "In C" (al español: En Do), cuyo nombre hace una referencia diagonal a las numerosas piezas musicales que, a través de los siglos, han sido escritas *en do* -pero a la vez se constituye en una de las proclamas fundamentales del contemporáneo movimiento *minimalista*. Seguidamente, De Gandarias ofreció una obra suya, intitulada "Trans-Tres", que denota el legado musical de compositores como Stockhausen, y que a mi modo de ver fue la pieza más expresiva del recital. El repertorio me pareció bien escogido, lógico en su armado y económico en sus medios: la reiterativa pieza de Riley resultaba adecuada para abrir la presentación, con Gustavo Gómez en la flauta, Marcos Donis en el clarinete y Jonah Torres en el contrabajo –complementados por la computadora–, y continuó con la misma agrupación, aunque con una tendencia compositiva mucho más afectiva, en la del maestro De Gandarias.

Sin embargo, el papel desempeñado por la grabación de computadora en ambas piezas tuvo más un efecto de prótesis instrumental que de enunciado electro-acústico, propiamente dicho. En otras palabras, el ordenador numérico funcionó más como sustituto de otros instrumentos, que como voz distintiva. En cambio, el número conclusivo, "Synergy" del italiano Walter Branchi, compuesto para *dos mimos, seis luces y computadora*, y que se ubica dentro del género que se ha dado en llamar *teatro musical de vanguardia*, sí expuso al computador en un lenguaje sui géneris, y tanto el trabajo de los mimos Ana Asturias y Carlos Muñoz, como el manejo de luces y la producción de De Gandarias, estuvieron muy bien logrados. Al final le sobró retórica a Synergy, o acaso le hizo falta una mayor evolución plástica, pero el desenlace general fue positivo.

En otro plano, es preciso decir que una buena porción del trabajo de David se vio desbaratada por causas técnicas que, a pesar de las características del concierto –en el que se supondría que lo electrónico debía estar bajo total dominio (precisamente por tratarse de eso el recital)– de alguna manera se escaparon a su control. De esto, lo más obvio fue la desproporción entre lo producido por los músicos en escena y lo que salía por las bocinas, y que replantea la vieja pregunta: ¿cómo evitar que la pista pre-grabada participe en desigualdad de condiciones, con ventaja sobre los músicos que, a pesar de contar con recursos propios, se ven atropellados por una grabación inflexible?

Luego, y seguramente esto fue de lo más injusto para con el compositor, la absurda mutilación que sufrió su pieza, simplemente porque el encargado de apretar el botón para poner en marcha la grabación que debía comenzar en determinado instante de la obra, se adelantó por completo al momento correcto, sin que al parecer, se hubiera percatado de que su intervención destruía el sentido evolutivo de la música. Una vez más quedó comprobado que hacer música contemporánea no

consiste simplemente en tocar cualquier cosa en cualquier momento, y que su interpretación requiere la misma cuidadosa compenetración que se le debe prodigar a cualquier estilo.

Una felicitación, pues, y un aplauso a David y al proyecto cultural El Sitio por lanzarse a una aventura musical tan interesante, como poco habitual para nuestro medio. Espero que pronto podamos apreciar otra muestra de la producción de David de Gandarias.

23 septiembre 1996

Igor de Gandarias en la Feria Cultural

Con cierta frecuencia, a través de la historia de la música, ha ocurrido que diversos intérpretes, autores, o docentes musicales, han pertenecido a una misma familia, como en el caso del célebre Johann Sebastian Bach, varios de cuyos hijos destacaron -al igual que él- como compositores. Guatemala no ha sido la excepción, y a más del linaje de familias como los Paniagua, los Castro o los Coronado, cabe mencionar a los hermanos Ricardo y Jesús Castillo, y -recientemente- a los igualmente hermanos, David e Igor de Gandarias. Justamente comentaba el trabajo de David en un artículo aparecido hace seis semanas, y ahora se me ha presentado la ocasión de expresarme al respecto de la música de Igor, que tuve oportunidad de escuchar en un recital ofrecido como parte de la denominada *I Feria de la Paz y la Cultura Guatemalteca*, en las instalaciones del Centro Cultural.

Aunque el título general del acontecimiento refleja lo insubstancial del tan trillado tema de moda, el intento por sustituir las torpes rutinas de la mal llamada *educación cívica* a través de actividades verdaderamente culturales merece un aplauso y, ciertamente, algunas de las funciones debían contar con una difusión más amplia. Tal es el caso del programa de música contemporánea propuesto por **Igor de Gandarias** dentro de la *feria*, y que con la participación de Danilo Sandoval, Max Flores y Alvaro Rodas, resultó una presentación poco habitual, pero bien dosificada para nuestro medio.

Como autor, Igor ha seguido la tendencia compositiva de una generación guatemalteca intermedia entre Orellana y Asturias, por un lado, y los compositores nacidos a partir de los sesentas, por el otro. Dicha corriente se fundamenta en la utilización de elementos aún novedosos para nuestra costumbre musical, pero que a la vez pueden considerarse ya como de una vanguardia bastante ortodoxa: atonalidad continua, bloques texturales y tímbricos, estructuras establecidas (como la *forma de sonata*), citas de música tradicional y folclórica, y procesamiento computarizado. Esto quiere decir que el compositor evita la presencia melódica y armónica si no es como referencia a tonadas pre-existentes (como en el caso de una de las piezas interpretadas, en que emplea y transforma un trozo del son "Santa María" de Nebaj), se abstiene de constantes rítmicas, y recurre primordialmente a la explotación de efectos especiales y no ordinarios en la práctica usual de los instrumentos.

El repertorio presentado reflejó una buena muestra de lo anterior: "Dialogante" para órgano y piano, "Abstracción" para piano solo (obra que le valió un premio centroamericano hace doce años), y "Conquista 2" para chirimía, tambor y computadora. El concierto transcurrió sin mayor aparato ni pompa, aunque hubiera sido conveniente un modo menos solemne y desconectado de su auditorio. Por ello, me parece importante anotar que procede tomar en cuenta que, además de que las obras están fuera de la experiencia sonora familiar del público, otra manera de representarlas podría acercar más a los oyentes e involucrarlos en el proceso de transmisión/recepción del contenido musical.

¡Adelante, pues, Igor! Que este meritorio esfuerzo -entre otras cosas, por el valor de lanzarse a presentar exclusivamente música propia- encuentre continuidad en oportunidades próximas.

11 noviembre 1996

Una curiosa entrevista musical con Rodrigo Asturias

- Parte I -

Una de las publicaciones más singulares de días recientes es un artículo, en forma de entrevista, que apareció en el diario Siglo Veintiuno el pasado 1 de noviembre, en el que el maestro Rodrigo Asturias comenta su actividad musical en Europa. El texto se inicia con una apologética lista curricular, y desemboca en una apreciación, asaz displicente, de la música latinoamericana, pero alcanza su punto sobresaliente con la calificación, un tanto hiperbólica, de la música del maestro Ricardo Castillo, al punto de anunciarlo como el único compositor nacional que vale la pena dar a conocer en el viejo continente (razón por la que presumiblemente se ha dedicado a promover un CD que contiene algo de su música). Curiosa se apetece, incluso, la redacción de preguntas y respuestas, que consignan con preciosismo insólito una serie de detalles presentados en un estilo francamente desacostumbrado dentro de la prensa local.

Todo esto sugiere, para usar la misma terminología con la que el maestro Asturias da fin a su comentario, que nos encontramos ante otro *fenómeno de para-historia* musical –en este caso, en el puro momento en que está ocurriendo–. Resulta desconcertante, por ejemplo, que un músico que desde su adolescencia ha desarrollado la mayor parte de su vida alejado de nuestro país, afirme que *no hay ningún otro compositor en la historia musical de Guatemala* [salvo Ricardo Castillo] *que valga la pena editar* al nivel de publicaciones europeas. Más aún, si lo anterior es valedero, y ya que en su opinión un compositor guatemalteco del siglo pasado, como Eulalio Samayoa, apenas clasifica como *insignificante*, ¿de dónde proviene el interés en la obra de Manuel Martínez Sobral (del que también se incluye música en el compacto) por parte de las instituciones tan serias que se mencionan? ¿Qué es lo que, por ejemplo, de pronto convierte en menos *insignificante* una determinada pieza de piano arreglada post-mortem para orquesta – su desentierro, su orquestación, su publicación, su grabación, su valor de escasez, su cabildeo...?

No alcanzo a discernir, si con lo anterior infiere el maestro Asturias que la edición de la obra de los compositores guatemaltecos contemporáneos tampoco vale la pena. Es curioso también que se le antojen *menos interesantes* los compositores latinoamericanos de los que se oye hablar en Europa – ¿acaso porque son *menos europeos*? Y si esos son los de hace cincuenta años, ¿es posible coincidir con don Rodrigo que *hoy el vacío es casi absoluto*? O, ¿será que lo que es casi absoluto es la falta de conocimiento y promoción de los nuevos?

18 noviembre 1996

- Parte II -

Ciertamente, no hay duda que las grabaciones poco afortunadas, de música barroca y clásica guatemalteca, que circulan en nuestro país desde hace algunos años, dificultan una adecuada evaluación de las composiciones musicales que contienen, debido a la pobreza interpretativa de su ejecución. Además, es preciso recordar que la decadencia de la música ibérica cultivada, después del Renacimiento, provocó también un declive en la calidad de la producción criolla que, por seguir calcada sobre patrones peninsulares, a partir de entonces se convierte en mucho menos notable que la de los años próximos a la llegada de los españoles.

Pero, la generalización que hace el maestro Rodrigo Asturias, de que los guatemaltecos *incapaces de proyectar el futuro, se contentan en inventar un pasado más penoso que de gloria*, e inclusive *confunden al insignificante Samayoa con Haydn* no sólo desmerece la importancia de la rigurosa investigación que sobre la música antigua de América Latina han llevado a cabo varios científicos musicales foráneos, sino que aparentemente ignora las decenas de discos norteamericanos y europeos que (aunque desconocidos en el mercado local) hace tiempo incluyen música guatemalteca colonial dentro de su repertorio y, peor aún, propone que la reconstrucción de nuestra herencia sonora sólo interesa a unos cuantos *doctos ingenuos*.

Debiera estar claro que lo improcedente de semejantes enunciados no es simplemente la absurda comparación de la música de diversos individuos, sino ante todo su *descontextualización*. Para empezar, ¿qué seguidores de la primera escuela clásica vienesa pueden equipararse con Haydn, Mozart y Beethoven, sin importar si se trata de guatemaltecos, franceses, rusos o de los mismísimos austriacos? Se cuentan por docenas los compositores europeos que, al igual que Samayoa, jamás produjeron obras de genialidad desbordante, pero que, a diferencia del *insignificante* chapín, vivieron geográfica y temporalmente mucho más cerca de aquel célebre trío; en cambio, en la época en que Samayoa pudo haber producido sus sinfonías, Haydn y Mozart ya tenían años de haberse muerto – a miles de kilómetros de distancia, océano de por medio... Independientemente de su valor estético, su *significación* tiene que entenderse a partir de otro tipo de criterios.

En definitiva: una colección de discos, bien grabados, de música guatemalteca representativa: ¡valiosa, sin discusión! Enhorabuena por los volúmenes que puedan producirse en el futuro. Ojalá se conozcan y se difundan ampliamente en el medio. Pero que no se pase por alto que el desarrollo de la cultura de Guatemala –sin altanerías de provincia– no puede acometerse fundamentalmente a través de modificar la idea que se tiene de este país en el extranjero, sobre la base de ediciones y fonogramas enfocados desde un punto de vista quasi colonialista, y que pretende determinar, desde afuera, como en una especie de programa turístico, cuáles son los objetos de interés, cuáles son las obras de arte, y cuáles no.

5 abril 1998

Igor de Gandarias: *La Feria Fantástica*

La producción discográfica de música guatemalteca, aún aquélla cuyos objetivos podrían calificarse como artísticos, más que comerciales, nunca se ha caracterizado por ofrecer propuestas primordialmente estéticas. Antes bien, orientada por otros intereses u otras necesidades, esta precaria actividad, mitad artesanal, mitad industrial, suele derivar en discos y cintas que repiten obras de complacencia, ya conocidas a través de otros fonogramas, o que documentan partituras pretéritas y poco difundidas. Vale decir que, aparte de ciertas excepciones, su trascendencia depende, a lo sumo, de servir como testimonio histórico.

Aventurarse, entonces, a grabar y a lanzar públicamente un disco de música contemporánea, definitivamente alejada de patrones de consumo, en un medio casi por completo desconectado de la vivencia de la nueva música de concierto, entraña contingencias formidables. Por un lado, una creación musical desacostumbrada que se somete a un público mínimamente preparado para recibirla y asimilarla, supone, ya en sí mismo, un azar de suficiente magnitud; pero, además, enfrenta el reto de atraer y mantener la confianza de auspiciadores de proyectos similares, sobre todo cuando desde un inicio existe una clara conciencia de la severidad con que las limitaciones financieras castigan la divulgación de productos artísticos.

Esos son los desafíos que, con éxito, encara el compositor guatemalteco **Igor de Gandarias** en un nuevo CD, cuyo recorrido brinda una interesante muestra de su labor composicional de los últimos quince años, y que intitula **La Feria Fantástica**. Por medio de cinco obras (una pieza electroacústica y cuatro de música de cámara), Igor logra perfilar claramente su lenguaje sonoro, muy representativo de los lineamientos de la vanguardia clásica del siglo XX, a través de un trabajo poco convencional para los estándares de nuestro medio, bien planteado en su concepción como artefacto cultural, y atractivo en su presentación – una bienvenida proposición artística, atrevida y muy personal.

Pero, incluso sin perjuicio de lo anterior, lo más significativo del compacto de Igor de Gandarias es que se revela libre de neurosis de aceptación. Más allá de las elaboradas descripciones informativas, o de los adornados y retóricos comentarios verbales que suelen acompañar el contenido de un CD, *La Feria Fantástica* propone una experiencia auditiva que busca generar un encuentro entre dos elementos usualmente distanciados para el oyente guatemalteco: los sonidos de ciertas actividades ceremoniales y sociales (que inconscientemente absorbe durante celebraciones, paseos y momentos de recreación) y las sonoridades de la tecnología de grabación y procesamiento en estudio (remotas y ajenas para la mayoría de personas).

E Igor lo logra, como he apuntado, sin acomplejarse; sin permitir que esa mezcla, necesariamente premeditada y calculada, resulte sosa o fastidiosa; pero sin convertirla tampoco en una fritura predigerida y fácil. Dicho de otro modo, al compositor no le ha preocupado *quedar bien*, sino expresar, sin empacho, la posición estética que ha adoptado, y con la que es consecuente, a lo largo de la grabación, acaso con la precaución de apoyarse en instrumentos electrófonos y percusivos, y de

dejar hacia el final del disco aquello que pudo considerar como menos llamativo (y, coincidentemente, lo que ofrece menos encanto tímbrico y estructural).

¡Enhorabuena, maestro Gandarias! El resultado de este valioso esfuerzo, bien fundamentado por los intérpretes que intervienen en ella, es una producción salida de lo común y definitivamente muy especial para Guatemala.

7 julio 2002

La Buga de David de Gandarias

David de Gandarias vuelve, con mucha reciedumbre, a desplegar su empeño como uno de los pocos compositores guatemaltecos de vanguardia, activo, resuelto y, muy definitivamente, leal a su paradigma compositivo.

Heredero de una tradición musical compleja –la del *avant-garde* occidental del siglo XX–, este autor ha llegado a madurar su expresión creativa a través del instrumento musical que, por confesión propia, es su gran predilecto: la computadora. Ahora, en una relación de intercambio con el arte popular de la costa atlántica guatemalteca, David propone "La Buga": un montaje multimedial en el que se destaca el tratamiento electrónico de la música garífuna, la cooperación con intérpretes regionales y un tratamiento videográfico de imágenes provenientes de dicha cultura.

Dos virtudes principales perfilan la producción de La Buga como puesta en escena: la solidez del continuum sonoro y la poesía de elementos visuales. Sin prisas, sin impaciencia, David de Gandarias reclama todo el espacio auditivo del escenario sobre la premisa de desarrollar prolongados *crescendi* para alcanzar un estado extático, típico de la rítmica reiterativa y ritual de la música negra. Vale decir que, a través de la automatización y el procesamiento electrónico de fragmentos de esa música (cantos, vocalizaciones, toques de tambor y otras percusiones), y de su combinación con la ejecución en vivo, poco a poco intenta envolver al oyente en un extenso lienzo sonoro. Adicionalmente (como complemento que no puede disfrutarse cuando se escucha el CD del mismo nombre, pero que enriquece marcadamente la presentación), el video. Hipnótico, lúcido, bien concebido y felizmente logrado, le confiere una hermosa y serena dimensión a lo aural.

El riesgo artístico es considerable: trasplantar una manifestación cultural de carácter social-ritual (en la cual intérprete y espectador se confunden en uno sólo) a la sala de concierto (en la que se hallan desconectados). Además, la obra está compartimentalizada de forma tal, que los artistas repetidamente tienen que esperar largos tramos entre intervención e intervención, sin que se llegue a concretar una interacción plástica entre el material pre-grabado y el material en vivo. Este último no aparece como origen ni como derivado, sino como sumado al primero, y no es sino hasta los quince minutos finales de la presentación que los ejecutantes se liberan del marco electroacústico y logran evocar un ambiente de éxtasis. Ni hace falta abundar en cuanto a la desafortunada interposición de un narrador-declamador, que sólo sirvió para estorbar el flujo sensorial de la pieza.

Pero, como contraste, es de admirar la coherencia tímbrica y sónica de La Buga. De Gandarias no se pierde haciendo concesiones a oídos poco dispuestos para la densidad de esta música, en la que los bloques de sonido se van llenando por acumulación, muy sosegadamente; y, una vez llenos, siempre se disuelven, también muy sosegadamente.

Bien, por la venturosa colaboración del videasta Claudio Vásquez; bien, por los músicos garífunas que participan; y bien, sobre todo, por esta excelente y amplia proposición musical del maestro David de Gandarias.

Tres reseñas de producciones discográficas guatemaltecas originalmente aparecidas en la revista Recrearte

© 2004-2006 Paulo Alvarado / A tono

noviembre 2004

La Feria Fantástica

[Ministerio de Cultura y Deportes 1997]

Una de las contadas producciones de franca vanguardia que han sido patrocinadas por una entidad estatal guatemalteca, **La Feria Fantástica** se intercala con buena ventaja entre la asimilación de las tradiciones culturales de este país y la música abstracta del siglo XX. Desde la *electroacústica* pura de la pieza inicial que le da nombre al disco, hasta una sonata para piano, el autor guatemalteco Igor de Gandarias transita serenamente a través de cinco obras en las que emplea las sonoridades de instrumentos autóctonos, teclados, percusiones y los recursos del procesamiento electrónico.

Doctor en música, además de organista y compositor, de Gandarias ha logrado confeccionar una grabación de una gran calma, en la que múltiples momentos de completo silencio o de un volumen muy tenue funcionan como hilo conductor, no solamente entre un fragmento y otro, sino entre pieza y pieza. Así, el ambiente de todo el CD deviene casi onírico, como si se tratara de una sola obra, con frecuencia sobre la base de sonidos que desaparecen como un eco, para transformarse y reaparecer nuevamente.

El resultado es un disco de expresión contemporánea guatemalteca, singularmente reposado y transparente.

septiembre 2005

Sinfonías del Trópico

[Digi - Usac 2005]

Subtitulado "Una evocación del imaginario poético de Flavio Herrera", este DVD confirma, una vez más, las grandes cualidades estéticas de varias producciones audiovisuales nacionales. Con una fotografía impresionante (a cargo de Guillermo Escalón) y un diseño sonoro exquisito (obra de Igor de Gandarias), no es de sorprenderse que **Sinfonías del Trópico** venga de ganar una mención especial en la categoría de "música electroacústica con multimedia" en el festival de Bourges, Francia, durante el pasado mes de julio.

Esencialmente, el material fílmico proviene del paisaje natural de la bocacosta guatemalteca (que sirviera de inspiración a Flavio Herrera, escritor fallecido en 1968), en tanto la banda sonora emplea los sonidos del viento, el río y la fauna local, para darle forma a una concisa, pero muy hermosa secuencia visual y auditiva. Incluso sin necesidad de la imagen, esto último ilustra elocuentemente la capacidad que posee de Gandarias para generar una música –entendida en un sentido bastante más amplio que el convencional– de grandes atributos poéticos. A ésta se le asocian las virtudes cinematográficas de Escalón, para obtener un producto artístico de primera talla.

No está de más mencionar la inclusión de un folleto extensamente dedicado a la explicación de lo realizado, desde los poemas de Herrera hasta la generación del audio y del video de este estupendo trabajo.

septiembre 2006

David de Gandarias: Microcerculus

[2006]

El compositor David de Gandarias posee el mérito poco usual de la consistencia y la fidelidad a sí mismo como principales cualidades de su propuesta estética. Ahora, con su producción más reciente, resalta también su madurez.

Microcerculus marginatus es el nombre científico de una de las aves cuyos cantos sirven de motivos generadores para esta obra, dedicada, según el autor, a las culturas que comparten el ámbito natural de la reserva ecológica Cerro San Gil, Izabal: Garífunas, Q'ekchíes, Ladinos. En ese orden se presentan sus tres movimientos. El primero consiste en una extensa introducción a partir de sonoridades de la selva que, muy poco a poco se van traslapando con patrones rítmicos de la percusión negra caribeña. El segundo expone un holgado tratamiento electrónico de los sonidos de varios instrumentos de viento mayas precolombinos. El tercero, un juego entre el canto del pájaro que da nombre al disco y el desarrollo de ese canto a cargo de flautas transversales modernas (***piccolo***, ***soprano*** y ***alto***).

Este nuevo CD es una excelente muestra de ***musique concrète*** guatemalteca, con un manejo computarizado absolutamente cuidadoso y una grabación de la más alta calidad. Fundamentado de principio a fin en la técnica del bloque sonoro, sin la más mínima prisa, es de una magnífica amplitud, limitada solamente por el tiempo que dura el compacto.

ANEXO 4

LISTAS DE COMPOSITORES Y DE SONATAS PARA PIANO EN CENTROAMÉRICA

A continuación se presenta una lista de las sonatas de las que se tienen información:

Panamá

- Narciso Garay	Sonata para piano	1903
- Roque Cordero	*Sonatina rítmica*	1943
- _____	*Sonata breve*	1966
- _____	Sonata	1985

Guatemala

- Martínez-Sobral	Sonata para piano	1906
- _____	Sonata para dos pianos	1922
- Enrique Solares	Sonata en La	1945
- _____	Sonatina	1945
- _____	Sonatina	1946-1949
- Juan de D. Montenegro	Sonata	2002-2004
- Juan José Sánchez	Sonata No. 1	1963
- _____	Sonata No. 2	1975
- Jorge Sarmientos	Sonatina	1956
- Rodrigo Asturias	Sonatas (8)	1965-1980
- _____	Sonata para dos pianos[1]	1993-1997
- Enrique Anleu	Sonatina	1968
- _____	Sonata	1984
- Igor de Gandarias	*Sonata Abstracción*	1984
- David de Gandarias	Sonata *El oscuro de Éfeso*	1984
- M. Isabel Ciudad-Real	*Sonata Poética*	1987
- Gabriel Yela	*Sonata de la destrucción*	1994
- _____	Sonata *El instinto*	1995
- _____	Sonatina	1995
- Carlos Seijas	Sonatina	s.m.i.[2]
- Xavier Beteta	Sonata No. 1	s.m.i.
- _____	Sonata No. 2	s.m.i.
- _____	Sonata No. 3.	s.m.i.
- _____	Sonatina	2004

El Salvador

- Domingo Santos	Sonata para piano	s.m.i.
- Hugo Calderón	Sonata N° 1	s.m.i.
- German Cáceres	Sonata	1981

Costa Rica

- Félix Mata	Sonata en Sol menor	s.m.i.

1 En realidad, ésta es una obra y tres simultáneamente. Según aclara el compositor, sus sonatas 7 y 8 se ejecutan una seguida de la otra e inmediatamente ambas sonatas simultáneamente, constituyéndose en la Sonata para dos pianos. También tiene otra sonata para dos pianos que se encuentra en revisión total (Asturias, contacto personal: 2005 y 2008).

2 s.m.i. = sin más información.

-	Mario Alfagüell	Sonata Op. 14 (m. Izq.)	1982
-	_____	Sonata Op. 29	1987
-	_____	Sonata Op. 46 (m. Izq.)	1990
-	_____	Cinco Sonatas Op. 49	1990-1991
-	_____	Sonatina Op. 59	1992
-	_____	*Sonata quasi un claro de luna* Op. 111	2000
-	_____	Sonata Op. 168C	2005
-	_____	Siete sonatas para piano en dos movimientos cada una, Op.197	s.f.
-	Alejandro Cardona	*El silencio que hay en todas las soledades* (fantasía-	
-	_____	¿quasi una sonata?-)	1996-1997
-	Herra Luis Diego	Sonata	1994

De Guatemala:

1. Humberto Ayestas (1920)[3]
2. Juan de Dios Montenegro (1929)
3. Juan José Sánchez (1936)
4. Felipe Ortega (1936)
5. Enrique Anleu (1940)
6. Rodrigo Asturias (1940)
7. David de Gandarias (1952)
8. Igor de Gandarias (1953)
9. Dieter Lehnhoff (1955)
10. William Orbaugh (1958)
11. Antonio Cosenza (1958)
12. Vinicio Quezada (1960)
13. Paulo Alvarado. (1960)
14. María I. Ciudad-Real (1965)

De Costa Rica:

1. Rocío Sanz (1934-1993)
2. Benjamín Gutiérrez (1937)
3. Bernal Flores (1937)
4. Jorge Acevedo (1943)
5. Mario Alfagüell (1948)
6. Luis D. Herra (1952)
7. Allen Torres (1955)
8. William Porras (1956)
9. Pilar Aguilar (1956)
10. Carlos Guzmán (1957)
11. Fulvio Villalobos (1957)
12. Francisco Castillo (1958)
13. Andrés Saborío (1958)

---

3 No se ha hallado información acerca de si Ayestas y Sánchez hayan compuesto música en la época del presente estudio.

14. Alejandro Cardona (1959)
15. Carlos Amador (1960)
16. Fidel Gamboa (1961)
17. Mauricio Zeledón (1961)
18. Marvin Araya (1962)
19. Adrián Quesada (1962)
20. Alberto Campos (1963)
21. Carlos Castro (1963)
22. Carlos Paz (1963)
23. Edín Solís (1963)
24. Rima Vargas (1963)
25. Marco Antonio Quesada (1964)
26. Marvin Camacho (1966)
27. Sandra Duarte (1968)
28. Carlos Escalante (1968)
29. Vinicio Meza (1968)
30. Jorge Villalobos Molina (1968)
31. Otto Castro (1972)
32. Alejandro Argüello (1972)

De Panamá

1. Roque Cordero (1917)
2. Eduardo Charpentier de Castro (1927)
3. Fermín Castañedas del Cid (1930)
4. Marina Saiz Salazar (1930-1990)
5. Elcio Rodríguez de Sá
6. Ricardo Risco (1960)

SIDUNA
FI20527