

Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana

— ACTAS —

Luis Pérez Valero, editor
Presentación de Rafael Guzmán

Silvina Martino
Daniel Díaz Cerda
María Emilia Sosa Cacace
Emilio Mendoza Guardia

 artes
EDICIONES
MEMORIAS



Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana

— ACTAS —

Luis Pérez Valero, editor
Presentación de Rafael Guzmán

Silvina Martino
Daniel Díaz Cerda
María Emilia Sosa Cacace
Emilio Mendoza Guardia

Artes
EDICIONES
MEMORIAS

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rectora: María Paulina Soto Labbé
Vicerrector Académico: Alfredo Palacio Paret
Director de Posgrado: Bradley Hilgert
Coordinador de la maestría en Composición musical
y artes sonoras: Rafael Guzmán

Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana - Actas

Editor: Luis Pérez Valero
Autores: Silvina Martino, Daniel Díaz Cerda, María Emilia Sosa Cacace,
Emilio Mendoza Guardia

COLECCIÓN MEMORIAS

D. R. © Universidad de las Artes
D. R. © de los autores
Noviembre, 2020

ISBN 978-9942-977-34-2

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

ÍNDICE

Rafael Guzmán Presentación	5
Luis Pérez Valero Introducción	11
Silvina Martino Del canto lírico al <i>paper</i> : el tránsito de la performance a la investigación musical	29
Daniel Díaz Cerda Investigación austral. Entre los senderos de la música popular y la música docta	49
María Emilia Sosa Cacace La composición musical y lo ancestral: aproximación a la creación e investigación interdisciplinar en la Universidad Nacional de Tres de Febrero	73
Emilio Mendoza Guardia La composición como narración de vida	97
Bibliografía general	129
Sobre los autores.....	135



PRESENTACIÓN

Ecuador posee una cultura musical muy rica y diversa que expresa su identidad como nación. De ello se deriva la importancia de la protección de su patrimonio sonoro, así como la necesidad de la formación y perfeccionamiento de sus compositores y compositoras. El programa de maestría en Composición musical y artes sonoras de la Universidad de las Artes concibe la música como una imprescindible expresión de la cultura, distinguida por su complejidad y singularidad. Ello condiciona de manera inevitable el carácter transdisciplinar e integrador del modelo pedagógico que fundamenta nuestra maestría.

La maestría en Composición musical y artes sonoras surge por la necesidad de dar solución a la ausencia de formación de posgrado en el campo de la composición musical y la creación sonora, no solo desde la pura técnica, sino en su vinculación con el patrimonio musical ecuatoriano, otras manifestaciones artísticas y los procesos de investigación. En ese sentido, se propone que los maestrandos desarrollen habilidades y destrezas que les permitan aplicar en sus respectivas prácticas las modernas herramientas técnico-musicales y una actualizada plataforma teórica trans, inter y multidisciplinar, en correspondencia con las condiciones socioeconómicas, históricas y culturales del Ecuador y Latinoamérica. Su pertinencia atiende a la oferta que impulsa la profesionalización en el campo de la composición musical y las artes sonoras en el país, ya que no se cuenta con ofertas de cuarto nivel en este campo, ni en el sector privado ni en el

público. Por otro lado, cuenta con un grupo significativo de egresados de la Universidad de las Artes y de las escuelas de música del país que desean continuar su formación artística de tercer nivel.

Los procesos formativos que propone nuestro programa de maestría están diseñados sobre la base de la unidad de los fenómenos cognitivos y emocionales del aprendizaje, el fundamento histórico y teórico de los procesos involucrados, así como de la reflexión crítica de las múltiples prácticas sociales que se integran en el arte musical. En ese sentido, se propone la construcción grupal e independiente del conocimiento, y fomentar los valores y modos de actuación personal y profesional, así como el lenguaje musical desde la creación musical, a partir del análisis de los estilos y técnicas compositivas contemporáneas, todo ello en interacción con la investigación, el desarrollo tecnológico, la difusión del arte, y la producción musical.

Las líneas fundamentales para lograr ese objetivo se orientarían al estudio de los aspectos histórico-sociales y culturales participantes en la creación musical de la cultura ecuatoriana, en estudios que se propongan al perfeccionamiento de métodos de análisis holísticos de la obra artística, la investigación de técnicas y tecnologías de avanzada que se utilizan en la creación musical, el estudio de los problemas generales que enfrentan los creadores sonoros en la actualidad, así como la aplicación de técnicas de composición contemporáneas a tono con los avances tecnológicos y estéticos actuales.

Nuestra maestría se sustenta en una modalidad educativa que se focaliza en la potenciación de los procesos de aprendizajes relativos a la composición y la investigación como pilares fundamentales. Esta propuesta está

modelada en un proceso educativo donde los estudiantes sean participantes activos, y comprometidos socialmente desde sus diversos contextos de acción. Además, concebimos la enseñanza-aprendizaje como un espacio donde los maestrandos, a partir de su formación previa y de su desarrollo personal y profesional, construyen saberes y aprendizajes desde la creación musical y sonora.

La investigación vinculada a los procesos de creación musical, la teoría alternada e imbricada con la práctica y la sistematización de esta última resultan componentes esenciales en la concepción metodológica de la maestría en Composición musical y artes sonoras, la que deberá culminar en una composición-investigación que evidencie la reflexión crítica de los saberes y prácticas adquiridos en este proceso formativo.

Los módulos iniciales pertenecientes al campo de formación epistemológica proponen sentar las bases teóricas y conceptuales para una comprensión integradora de la música como fenómeno de la cultura y el arte, así como sistematizar las bases que faciliten una comprensión más profunda y abarcadora del rol que ha jugado la música históricamente como subsistema de la cultura y el arte. Contribuirá además a comprender las prácticas musicales en su relación con la sociedad y otras manifestaciones artísticas y áreas de las ciencias sociales, y a valorar la aplicación a la creación, de modelos analíticos que ofrecen otras disciplinas tales como el análisis musical, la historia, la semiótica, el análisis del discurso, la estética, la teoría de la cultura y la sociología, entre otras.

Los maestrandos demostrarán independencia creativa y altos niveles de profesionalidad artística mediante la composición de música y discursos sonoros para diversos formatos instrumentales, medios artísticos y en los

múltiples géneros audiovisuales; deberán evidenciar dominio de los programas de computación que intervienen en la creación, audición y edición de la música y las nuevas Tecnologías de la Informática y las Comunicaciones (TIC), y demostrar dominio de las tendencias musicales de vanguardia en la segunda mitad del siglo xx de Europa y América Latina.

Las líneas de investigación en nuestro programa de maestría se conforman de acuerdo a problemas u objetos de investigación que la Universidad de las Artes considera de mayor prioridad en el campo de la composición musical y las artes sonoras. En este sentido, estas áreas de investigación ayudarán a fortalecer la política pública del sector, generando estudios y pesquisas que puedan servir para establecer lineamientos en la toma de decisiones estratégicas del sector, la recuperación de la identidad nacional y el patrimonio musical de Ecuador, así como la promoción de la diversidad cultural.

En consecuencia, con la maestría en Composición musical y artes sonoras se espera ampliar el espectro de profesionalización de los músicos ecuatorianos, así como desarrollar la composición musical, la técnica y los procedimientos para generar una creación sonora donde se involucren aspectos artísticos, técnicos y poéticos que permitan un acercamiento sociocultural en el ámbito de las artes. El proyecto persigue ofrecer un espacio diferente y a la vez de impacto dentro del ámbito cultural, de manera que los maestrandos puedan generar productos artísticos mediante propuestas innovadoras que faciliten promover las artes, la educación y la cultura en la región. Dentro de su programa modular se puede percibir que estamos frente a una maestría innovadora en los marcos de nuestra región, porque el arte, la tecnología y las meto-

dologías de creación se imbrican desde el ámbito de actividades inter y transdisciplinarias. Esto se está logrando a través del manejo de los contenidos que se desarrollan en disciplinas como Técnicas de composición y Métodos de investigación musical, involucrando procesos de creación con ayuda de la tecnología, sin olvidar los aspectos relacionados con el ámbito de las políticas socioculturales que se identifican con el patrimonio, la identidad y el acervo cultural del Ecuador.

Rafael Guzmán

Maestría en Composición musical y artes sonoras

Coordinador



INTRODUCCIÓN

Composición e investigación musical en tiempos de pandemia*

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes

luis.perez@uartes.edu.ec

Como Métodos de investigación musical se conoce el seminario que inicia el proceso de titulación de la maestría en Composición musical y artes sonoras de la Universidad de las Artes. Dicha categoría establece de antemano un debate en relación al rol del compositor y del musicólogo. Desde hace algún tiempo he incentivado entre alumnos y colegas la reflexión en torno a los conceptos de investigación musical y musicología; en otros momentos, he escrito sobre el asunto.¹ Quizás uno de los autores más directos en afrontar el dilema ha sido Juan Francisco Sans, quien

* El presente trabajo es un producto académico vinculado al Vicerrectorado de Posgrados y Políticas de Investigación en Artes, inscrito bajo el código: VPIA-2020-050 Producción musical en tiempos de pandemia. Reinención de los modos de hacer música. Director del proyecto: Luis Pérez Valero. Coinvestigadores: Meining Cheung Ruiz y Pedro Segovia.

¹ Luis Pérez Valero, "Arte indexado/Arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades". En *Construcción ecléctica de los saberes*. (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019: 66-83).

afirma que la investigación es una actividad completamente distinta a la interpretación o creación de obras de arte;² de hecho, autores como López-Cano y San Cristóbal Opazo, que han dictado la pauta en torno a la investigación artística, también coinciden en este punto.³ En otras palabras, en ciertos círculos no usan directamente el término ‘musicología’, como si nombrarla fuese condena de leer libros antiguos, descifrar manuscritos, alergias en archivos o luchas entre pugilistas eruditos.

En cuanto a la investigación artística, no es ninguna novedad la discusión en la cual autores como Borgdorff y López-Cano señalan que todavía hay mucho que hacer e indagar, pues, a pesar del auge que ha tomado este tipo de investigación, no existe un consenso general.⁴ La separación entre investigación musical y musicología recuerda en ciertos aspectos a la contienda en su momento entre la musicología histórica y la musicología sistemática, o a la reyerta entre musicología y etnomusicología al momento de abordar el estudio de las músicas populares.⁵ Lo curioso es que la musicología y la etnomusicología no comenzaron a partir de un método preciso, sino que cada una en su momento se valió de metodologías ya establecidas: la musicología se aproximó a los métodos de la historia, el archivo, los documentos, la corroboración de hechos; la etnomusicología asimiló el método etnográfico-

2 Juan Francisco Sans, “Musicología o investigación musical”, *Estesis* (N.º 3, 2017: 22-31).

3 Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona: ESMUC, 2014).

4 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Amsterdam University Press, 2012); Rubén López-Cano, “Investigación artística en tránsito”. *Resonancias* (Vol. 24, N.º 46, enero-junio 2020: 135-140).

5 Cfr. Juan Pablo González, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena* (Año 55, N.º 195, enero-junio, 2001: 38-64).

co muy querido por los antropólogos; de hecho, el método autoetnográfico que tiene auge en los estudios sobre la performance y la creación musical es también derivado de la etnografía.⁶ En este sentido, nuevas líneas de trabajo como la producción musical, lejos de buscar una salida por fuera, se ha amparado con notable éxito en la «musicología para/en la producción musical».⁷

Metodología de la investigación es una materia que cualquier posgrado que se aprecie debe tener; en este sentido, métodos de investigación musical no es más que un desmembramiento de la misma enfocada en contenidos, ejemplos y métodos en el ámbito musical. Se exponen las distintas técnicas de recolección y análisis de la información para que permita al estudiante y a su tutor seleccionar la metodología más adecuada para la culminación exitosa del trabajo de fin de maestría o doctorado.

Lo difícil de dictar esta materia en el ámbito de las artes es el prejuicio. Al escuchar las palabras metodología, método, análisis, hipótesis o variables, el estudiante de arte entra en pánico y muchas veces no desea salir de ese estado. La justificación del arte por el arte puede funcionar en ciertos contextos, pero no en la academia. En este último espacio es esencial la corroboración de datos, así como la exposición y debate de los productos de investigación a través de la evaluación por pares, la cual, en algunos casos, es beneficioso para el investigador porque

6 Cfr. Samuel Claro Valdés, "Musicología y sus términos correlativos", *Revista Musical de Venezuela* (N.º 36, 1998: 1-170).

7 Véase al respecto: Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. (Farnham: Ashgate, 2012); Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero, *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (Guayaquil: UArtes, 2020); Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis", *Cuadernos de etnomusicología* (N.º 8, 2016: 20-47).

permite que salgan a la luz nuevos datos, aportes e incluso ideas que aceleren el proceso de investigación.

Sin embargo, me he percatado que la confrontación viene de parte de compositores reacios a elaborar trabajos académicos sobre arte, bien sea sobre su propia obra o la de terceros; e incluso, desde el ámbito de la musicología, la incredulidad ante publicaciones de *papers* o trabajos pseudoacadémicos de compositores con análisis y datos de dudosa procedencia. Ambas partes tienen la razón.

Para un compositor no es fácil dedicar parte de su tiempo creativo a la elaboración de un texto académico que cumpla con los requisitos para la aprobación y obtención de un título. Quizás, lo más desagradable sea la apatía con la cual algunos compositores se acercan a la investigación. La musicología constituye una disciplina que tiene sus métodos, tiene trayectoria en el mundo del conocimiento académico y, por lo tanto, no debe ser desdeñada al momento del compositor expresar sus ideas o de querer sistematizar su proceso de creación. Para bien o para mal, la autoetnografía se ha convertido en punta de lanza para los compositores que desean entrar en estos campos.⁸ La composición musical es un oficio que, sin embargo, puede ser legitimado desde la academia. Al respecto, en el caso de la maestría en Composición musical y artes sonoras de la Universidad de las Artes, se ha impulsado un programa desde el cual se hizo el Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana.

8 Ejemplo de ello es el congreso "The Autoethnography of Composition and the Composition of Autoethnography" organizado por la Universidad de Glasgow y cuyas líneas temáticas son: aproximación a la autorreflexión en la creación musical desde lo autoetnográfico, metodologías para una aproximación autoetnográfica en música, composición musical, sonido y pedagogía, desde la autoetnografía, entre otras. También es esencial en lengua castellana el texto de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona: ESMUC, 2014).

En medio de la pandemia de COVID-19 que azotó al mundo en 2020, se pudo llevar a cabo este simposio de manera virtual; además, involucró en esta primera edición a cuatro invitados internacionales, quienes compartieron con los estudiantes de posgrado sus puntos de referencia, experiencias y resultados preliminares en investigación. En general, el contenido del simposio se dividió en dos partes: la primera, presentada por Silvino Martino y Daniel Díaz Cerda, ambos provenientes de la praxis interpretativa, canto y guitarra, respectivamente, nos acercan a la investigación musicológica en sí, comparten las experiencias de sus proyectos desde lo académico y lo anecdótico —desde dónde y cómo llegan a la musicología—, ambos dejan constancia del tránsito entre la interpretación y la investigación en sus distintos momentos, aspectos que conforman una interpretación artística óptima. La segunda parte estuvo en manos de María Emilia Sosa Cacace y Emilio Mendoza Guardia, quienes, desde diversos puntos de vista, confrontan el compromiso de la investigación en artes y de la investigación musicológica. De notable interés estas dos últimas conferencias pues, de cierta manera, cada ponente fue influenciado por la investigadora argentina-venezolana Isabel Aretz.

Isabel Aretz es una figura emblemática de la etnomusicología en América Latina. Además, para el ámbito de los estudios de la teoría feminista, es un caso de estudio que no ha sido abordado, por lo menos desde las fuentes que nos permite tener el confinamiento. Aretz recorrió sola durante su juventud casi toda la Argentina y gran parte de Latinoamérica, publicó libros —muchos de los cuales son aún referencia en el ámbito de investigación—, fundó instituciones y agrupaciones; además, fue compositora, educadora y formadora de nuevas ge-

neraciones de investigadores. Los logros de Aretz no son producto de la discriminación positiva, compitió de igual a igual con los profesionales de su campo, se midió a través de los productos de investigación y aportes relevantes para América Latina.

LAS CONFERENCIAS

Del canto lírico al *paper*: el tránsito de la performance a la investigación musical

La participación de Silvina Martino nos acerca a los temas de la performance y los estudios musicológicos. La investigadora nos expone esta relación a medida que explica parte de su proyecto de tesis doctoral en la Pontificia Universidad Católica Argentina, así como también el tránsito a través de sus actividades como cantante e investigadora. Este último aspecto es bastante significativo pues, en los últimos años en América Latina, ha crecido la oferta académica en educación superior en estudios artísticos.⁹ Esto ha traído como consecuencia que diversos artistas que se han integrado a la educación superior deban desarrollar destrezas y habilidades en el ámbito de la investigación. Pero crear no implica necesariamente investigar y, de hecho, no debe homologarse.¹⁰ La investigación conlleva varios procesos y dos de los más importantes son la verificación de las fuentes y la exposición frente a otros especialistas de los resultados obtenidos. En el campo artístico, terreno fértil para el dominio de las subjetividades, esta área es un tema de de-

9 Por ejemplo, la Universidad Nacional de las Artes de Argentina fue fundada en 2014, mientras que su homóloga, la Universidad de las Artes del Ecuador, se crea en 2013.

10 Cfr. Sans, "Investigación musical o musicología"; López-Cano y San Cristóbal, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*.

bate permanente. Así mismo, el artista, al exponer su obra, puede aludir a que «no se comprende su trascendencia», afirmación también cargada de subjetividad.

Uno de los aspectos que Martino desarrolla es la elección del tema, momento difícil para cualquier investigador. Bien sea por una lectura, por la referencia de otros especialistas o por la asistencia a una conferencia —como le sucedió a nuestra investigadora—, la ‘aparición’ del tema puede darse después de largos períodos de lectura, indagación y pesquisa bibliográfica o, por el contrario, producto de una epifanía en el sentido místico del término. Martino ha conseguido su tema dentro de su profesión: el canto lírico. Para la investigadora ya no es suficiente la referencia hemerográfica, biográfica o documental; ahora, afortunadamente y gracias a la grabación, se acerca a las voces que se escuchaban cuando incluso nuestros abuelos no habían nacido. Con las herramientas de hoy en día y bajo un nuevo cristal analizará aspectos diversos —musicales, técnicos, interpretativos— de estas interpretaciones. Al respecto, no es igual que un músico no cantante analice a los intérpretes del *bel canto* que una cantante con herramientas de la musicología se aproxime a estas interpretaciones e incluso a la recreación biográfica. Hay un juego de rol: situarnos en el cuerpo de ese cantante, sentir sus condiciones escenográficas, de iluminación, de acústica, de posibilidades o no de ensayo y tratar de comprender, no desde el crítico sino desde el intérprete, el porqué de los presuntos resultados obtenidos en tal o cual ejecución, qué quedó o no reflejado en el fonograma, todo más allá de la reseña crítica. La investigación de Martino es un tránsito en el cual convergen distintos momentos de la historia de la producción discográfica en la Argentina, sus cantantes desde el ámbito lírico, historias de teatros, gerentes de espectáculos, historia

de las mujeres, performance y análisis de la producción musical para comprender aspectos vocales e interpretativos. Es de destacar que es un trabajo en el cual se visibiliza la figura de las maestras de canto de la Argentina entre los siglos XIX y XX, pero que no es planteado desde el ámbito de la musicología feminista sino desde la musicología en sí, yendo desde luego a los distintos campos de estudio.

Igualmente, gracias a las redes sociales y a la facilidad de comunicación actual, la investigadora establece contacto y relaciones que le permiten llevar a feliz término su investigación. De esta manera, la autora se relaciona con una figura entre ejemplar y, en algunos casos conflictiva: el coleccionista. Gracias a la labor, en muchos casos desinteresada del coleccionista, el musicólogo puede tener acceso a una gran cantidad de fuentes que, de no estar bajo la custodia de este personaje, los materiales estarían dispersos, inaccesibles, imposibles de conseguir o en franco estado de deterioro. La principal actividad del coleccionista es la búsqueda de ese elemento que, bien sea por su rareza o por sus características, se convierte en objeto-fetiché para una realización personal. Son cualidades de un coleccionista el infatigable afán de búsqueda, la realización de taxonomías del objeto por año, tamaño, materiales, interpretes; la conservación y resguardo de la colección; solo un verdadero coleccionista sabrá con quién compartir o no sus preciados bienes. De esta manera, es custodio de objetos valiosos para el investigador y es un informante invaluable sobre los objetos. Estos últimos aspectos coincidirán en las investigaciones de Daniel Díaz Cerda y de María Emilia Sosa Cacace, pero desde ámbitos distintos; en Díaz, el custodio es el compositor vivo; en Sosa, son los museos como instituciones que resguardan de los instrumentos ancestrales.

Investigación austral.

Entre los senderos de la música popular y la música docta

A partir de sus necesidades como intérprete de música antigua para guitarra, el investigador chileno Daniel Díaz Cerda nos presenta su integración al ámbito de la investigación y la musicología. En este sentido, el ámbito de la guitarra clásica ha sido terreno fértil para la investigación en diversos temas, entre los cuales destaca la transcripción del repertorio antiguo. El sistema de notación utilizado para el laúd y la vihuela, bien conocido en el siglo XVI, es un espacio valioso para la confrontación de los problemas de transcripción y, posteriormente, para la interpretación.¹¹ El músico que se dedica al repertorio antiguo tiene la misión —aunque no quiera— de investigar e indagar en las fuentes históricas, bien sea para aclarar dudas sobre notas o ritmos, como para garantizar una interpretación fidedigna. No entraremos en discusión si la interpretación es fiel a un público, jurado o estilo; lo cierto es que las herramientas y el hábito de investigar se afianza con la práctica, lo que redundará, después de un período determinado, en que el intérprete de música antigua se convierta también en musicólogo; algunos se consagran al oficio interpretativo de manera exclusiva y otros terminan dedicando su tiempo a la investigación.¹²

11 Al respecto, véase trabajos disímiles, pero en la misma línea como: Peter Martin, "Interpretación de música para laúd en guitarra", *Clang* (N.º 2, 2008: 52-59); Isolda Fenning, "Importancia de los instrumentos de cuerdas pulsadas y sus tablaturas", *Revista Musical Chilena* (Vol. 14, N.º 72, 1960:34-60).

12 Son conocidas en el mundo de la guitarra las figuras de intérpretes que transcribieron, editaron e interpretaron repertorio de música antigua como Julian Bream, John Duarte u Oscar Chilesotti; o quienes recopilaron, transcribieron y arreglaron repertorio de la tradición oral como la colección *Canzoni Napolitani* de la editorial italiana Zanibon a cargo de Alirio Díaz.

A partir de estas necesidades, Díaz Cerda realizó una investigación sobre la presencia de la música del barroco latinoamericano en la guitarra chilena que culminaría en una tesis de maestría. Pero incierto son los senderos del investigador, un día se comienza el trayecto y no se sabe qué otros derroteros se pueden alcanzar, a veces se cruzan los caminos en direcciones insospechadas. A raíz de los caprichos del destino, nuestro investigador nos cuenta las anécdotas detrás de su nuevo proyecto: el catálogo de música docta de Sergio Solar.

En los años cincuenta aparece una agrupación en Argentina que marcó de manera indiscutible los designios de la cumbia en todo el continente latinoamericano: Los Wawancó. Dicha agrupación se forma en Buenos Aires, pero dieron su primer concierto en La Plata. Poseedores de un ritmo colombiano, la cumbia, tuvieron una agenda de presentaciones por toda América y Europa de manera ininterrumpida durante muchos años. Sergio Solar era el intérprete de la guitarra, lo cual, de cierta manera, lo convierte en figura fundacional de la guitarra eléctrica en este género. Solar fue también arreglista y acompañante de grandes cantantes de la música popular española de los años setenta como Raphael y José Luis Perales. Si con solo ser miembro fundacional de Los Wawancó ya es digno de una tesis, Díaz Cerda se decantará por la 'vida secreta' de Sergio Solar: la música contemporánea.

Solar no solo hizo una notable carrera en la música popular, sino que, de manera metódica y sistemática, produjo una extensa obra de música docta de cámara que nunca se interpretó y menos se editó. Realizó estudios con Mauricio Kagel (1931-2008), compositor ar-

gentino radicado en Alemania, considerado por diversos críticos e investigadores como el creador latinoamericano más representativo del siglo xx.¹³ La principal anécdota de Díaz Cerda es que su objeto de estudio vive, literalmente, a media hora de su casa y, como si fuera poco, aún está lúcido y con un archivo de partituras que ha guardado con recelo y dedicación por más de sesenta años. En este sentido, la fortuna se cruza con la experiencia. Después de un largo transitar entre la música docta presente en el barroco latinoamericano y la música popular en la guitarra chilena, Díaz Cerda se encuentra con un músico popular, pero analizándolo desde la música contemporánea, desde el serialismo, el atonalismo, hasta las propuestas de vanguardia.

Todos los expositores coinciden en algo que, por lo general, pasa desapercibido para el investigador novato: ganar la confianza de quien custodia el archivo. Ya sea la figura del coleccionista como le pasó a Martino; ya sean los museos como narra Sosa Cacace o el archivo particular como lo expresa Díaz Cerda, la realidad es que el primer paso de todo investigador que busca en los archivos es ganar la confianza de quien custodia, de quien tiene la llave y, de cierta manera, es su dueño. En este sentido y, como lo expresara de manera acertada Emilio Mendoza Guardia, el archivo sigue siendo hoy en día la prioridad para salvaguardar el patrimonio musical latinoamericano, en especial en una era de avance tecnológico y cambio de formatos tan rápido como la que estamos viviendo.

13 Cfr. Pablo Aranda, "Conversación con Mauricio Kagel", *Revista Musical Chilena* (Año 50, N.º 185, 1996: 60-66); Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel* (Nueva York: Routledge, 2006).

La composición musical y lo ancestral: aproximación a la creación e investigación interdisciplinar en la Universidad Nacional Tres de Febrero

En la exposición de María Emilia Sosa Cacace encontramos convicción y experiencia corroborada en la investigación artística; además, nos ofrece un panorama de posibilidades sobre investigación que redunda en diferentes frentes. La autora nos presenta un estado de la cuestión de las recientes investigaciones en arte que se realizan en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) a partir del vínculo entre el programa de licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América y la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la UNTREF. Su recorrido es valioso. Nos narra las distintas facetas del ciclo de investigación, creación y reflexión tan necesarias en los tiempos actuales; de cómo, a partir de un tema o de un texto sagrado prehispánico, se elabora un trabajo de investigación de manera sistemática que conduce a varios productos: el documento escrito que da fe, a modo de memoria o reflexión, del proceso de investigación; la creación de diversos productos artísticos como lo son la partitura, las coreografías, las máscaras, los instrumentos ancestrales reconstruidos y, por lo tanto, de reciente manufactura y prestos para su uso performático; el concierto entendido en el término tradicional de la exposición de la obra al público como evento artístico; y, como si fuera poco, el acercamiento a la comunidad de todo este proceso que, lejos de quedar petrificado en el ámbito de la academia, incentiva la interrelación entre la universidad, sus miembros y la comunidad; no en vano, la investigadora introduce el

término prestado de la medicina de ‘investigación traslacional’, que hace referencia a la interrelación entre el laboratorio, la atención médica y la comunidad. Además, el campo de acción abarca aspectos que se entrecruzan desde la musicología sistemática, la musicología histórica, la organología, las prácticas performáticas —nuevas y antiguas—, los mitos prehispánicos y el conocimiento ancestral. La exposición de María Emilia Sosa Cacace denota la influencia que otros investigadores han ejercido en ella, como Isabel Aretz y Alejandro Iglesias Rossi, en donde lo pertinente ha sido la continuidad entre investigación y creación, en especial en estos momentos en que existe un debate interminable y agotador sobre la legitimidad de la investigación artística en América Latina.

El trabajo realizado en la UNTREF evidencia la necesidad de que, desde los primeros semestres, los estudiantes se involucren en proyectos de investigación, que se hagan preguntas, que sean capaces de afrontar la búsqueda de material bibliográfico, documental, llevar un cuaderno de campo con anotaciones diversas, generar el intercambio entre estudiantes y docentes. La investigación es una práctica, para ello hay que generar destrezas en el manejo de técnicas de recolección y análisis de datos, así como incentivar el proceso de reflexión y escritura en torno al objeto de estudio. En otras palabras, crear un hábito que, en el caso de la UNTREF y la Orquesta de Instrumentos Ancestrales y Nuevas Tecnologías, redunde en la práctica artística y en la pericia investigativa de sus estudiantes.

Lo organológico es un punto relevante en la exposición de Sosa, pues el trabajo de la Orquesta de Instrumentos Ancestrales y Nuevas Tecnologías involucra

la recreación de instrumentos prehispánicos con la finalidad de acercarnos a una sonoridad ancestral, pero a la vez moderna. El equipo de investigación, luego de una ardua pesquisa en archivos y museos, procede a la construcción en 3D de los instrumentos que luego son sometidos a un proceso lúdico y científico: explorar como músicos las capacidades sonoras y tímbricas de los instrumentos, sus alturas y posibilidades a nivel de creación e interpretación. La investigadora dice que «cuando vamos a un museo, somos como niños entrando a una juguetería».¹⁴ Esta emoción entre inocencia y sorpresa da fe de una sensibilidad especial que debe tener todo investigador: el entusiasmo frente al encuentro con nuevos objetos, nuevos textos, nuevos conceptos y, sobre todo, no perder la capacidad de asombro, que es una herramienta motivacional para la generación de productos académicos y artísticos.

Un aspecto a destacar es que las actividades de la UNTREF y de la Orquesta de Instrumentos Ancestrales y Nuevas Tecnologías no han perecido dentro del clausuro académico, todo lo contrario, las actividades se presentan a través de distintos programas a la comunidad y, en el caso de colecciones en museos, los miembros de la agrupación recrean exposiciones con los resultados obtenidos; además, realizan un concierto con los instrumentos reconstruidos. Esto implica un arduo trabajo de investigación organológica que no queda en el uso exclusivo de escáner en 3D, sino que incorpora el uso de la arcilla. Así, lo manual y lo telúrico desempeñan un rol fundamental en la recreación performática, en la notación, investigación artística en pleno auge y desarrollo.

14 María Emilia Sosa Cacace, conferencia: 15 de agosto de 2020.

La composición como narración de vida

Emilio Mendoza Guardia es un individuo multifacético: compositor de música contemporánea, docente universitario, etnomusicólogo, músico y arreglista popular, promotor de videos, instructor de guitarra, jazzista, gerente de instituciones. Su presencia en el presente simposio fue fundamental porque en Mendoza convergen el compositor académico, el investigador y el tutor de tesis en/sobre composición musical. Ha tenido un interesante periplo en su formación musical que lo ha llevado desde el rock británico pasando por la composición académica de la segunda mitad del siglo xx, así como una rigurosa formación en Alemania, África y Estados Unidos. Sus estudios sobre el folclor y el ritmo lo han llevado a distintos estadios de creación e investigación.

La primera parte del trabajo de Mendoza nos ha parecido fundamental conservarlo: un resumen biográfico de su periplo en la música que abarca, desde su actitud como joven promesa del rock & roll latinoamericano, el paso hacia estudios académicos de composición bajo la égida del compositor griego Yannis Ioannidis, radicado en aquel momento en Venezuela, así como su aporte dentro de la composición musical en Venezuela. Consideramos esta primera parte invaluable como testimonio de las posibilidades que tuvo una generación, así como del impacto que logró en el contexto internacional de la época. Por otra parte, Ioannidis no solo formó a nivel técnico y artístico a una generación de compositores, sino que los incentivó a cubrir distintos campos de acción como la composición, la gestión de instituciones, la docencia universitaria en composición a nivel superior y la dirección de orquesta. Esto trajo como consecuencia que, desde

mediados de los años ochenta y principios de los noventa, se afianzase la música contemporánea de la mano de figuras con sólida formación musical como Paul Dessene, Adina Izarra, Alfredo Rugeles, Ricardo Teruel, Federico Ruiz, Alfredo Marcano, entre otros.¹⁵ Además, llama poderosamente la atención la estadía de Mendoza en Alemania: «ser compositor en un país en el que tiene vida la composición».¹⁶ Esta última frase es lapidaria cuando nos aproximamos al contexto latinoamericano: ¿qué es y qué significa investigar y crear en América Latina? ¿Tiene sentido componer en un continente marcado por las profundas desigualdades económicas y la cada vez más precaria educación básica? Sin lugar a dudas, más allá del engranaje cultural y económico alemán, la pauta a seguir es la existencia de una audiencia dispuesta a consumir música en sus más amplios estilos.

A lo largo de su disertación, Emilio Mendoza re-toma en distintos puntos el vínculo entre el musicólogo y el compositor; este último necesita del primero para perpetuar en mayor o menor medida su obra en la sociedad. Por otra parte, y como lo he reseñado en otros trabajos,¹⁷ el musicólogo puede prescindir de las obras contemporáneas centrando su estudio en el pasado. Sin embargo, Mendoza reconoce la necesidad de comunicación con el público, con críticos y otros especialistas que

15 Hay que destacar que el periodo de actividad de Ioannidis en Venezuela coincide también con la presencia del compositor y pedagogo uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936-2010), quien formó a la vez una sólida escuela de composición con personalidades que destacan como Víctor Varela, Juan Francisco Sans, Miguel Astor, Maríantonia Palacios, entre otros.

16 Emilio Mendoza Guardia, conferencia del 22 de agosto de 2020.

17 Luis Pérez Valero, "Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo". Ponencia. XXIV *Jornadas de Investigación en Artes*. Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba. 4, 5 y 6 de noviembre de 2020.

solo el adiestramiento técnico y musical de un musicólogo sabe hacer.

La última parte del texto de Mendoza está editado a la manera de una epístola como en el reconocido título de Rainer María Rilke *Cartas a un joven poeta*. Lo hemos subtítuloado como “Carta a un joven compositor”. La razón es simple: el estudiante de composición pasa por distintos estadios durante su formación; sin embargo, no se le enseña a sobrevivir en el mercado de trabajo, en lo que será su hábitat profesional, menos cómo relacionarse con editores, instrumentistas, organizadores de festivales e incluso con sus propios colegas, sin contar lo complejo que puede parecer al principio entender cómo vivir de las regalías. El compositor latinoamericano, cuando sale de la academia, se enfrenta a un mundo más similar a una pampa que a la vida de un compositor promedio en Tokio, Berlín o Nueva York. Si los vínculos no fueron establecidos dentro del período de formación, bien sea por falta de oportunidades o extrema timidez, la vida profesional se convierte en un mar de trabajos que lo alejan de la composición en sí, pues son otras las actividades de supervivencia: gestión, educación, investigación e, incluso, trabajos que no tengan que ver con el arte o creatividad tienden a agotar la fuerza vital y creadora del compositor. El compositor no escapa a las vicisitudes de la vida moderna y de la sociedad contemporánea. En alguno de los pocos congresos sobre composición que he asistido se ha conversado sobre el compositor de fin de semana, del creador que llega a su casa a las 8 p.m. y esperaba a que todos duerman para crear: «duerme, duerme negrito; que el compositor está trabajando, negrito».

PALABRAS FINALES

Hemos querido presentar un texto que evidencia, a través de distintos testimonios, la relación entre investigación y composición musical. Al mismo tiempo, ha sido producto de las circunstancias globales que produjo la pandemia del COVID-19: cada ponente nos compartió desde su hogar. En medio de toda pandemia hay dos opciones: desesperarse o producir intelectualmente; por fortuna, teníamos esta última posibilidad y tratamos de sacar el mayor provecho posible.

El simposio, así como el libro que usted tiene entre sus manos, no hubiese sido posible sin la existencia de la maestría en Composición musical y artes sonoras de la Universidad de las Artes, sin sus estudiantes y sin la coordinación de Rafael Guzmán. Así mismo, deseo agradecer una vez más a los conferencistas, quienes nos brindaron sus conocimientos desde las distintas latitudes en que viven y luego dedicaron tiempo a la lectura y corrección de sus textos. Extendemos un agradecimiento especial a los que conformaron el equipo de trabajo para la realización de las actas: Andrea Loreto en la transcripción de textos, así como la acertada y primera edición de Noelia Mantilla, bajo la coordinación de Marelis Loreto Amoretti. Gracias totales.

Del canto lírico al *paper*: el tránsito de la performance a la investigación musical

Conferencia: 01 de agosto de 2020

Silvina Martino

Universidad Nacional de las Artes, Argentina
sil_martino@yahoo.com.ar

He estado participando en grupos de investigación que se han organizado en la Universidad Nacional de las Artes (Argentina).¹ Comencé como docente, participando en proyectos sin estar categorizada como investigadora. Mi trabajo consistía en poner las obras en valor desde mi rol de intérprete. La UNA es una universidad joven, cercana en muchos sentidos a la Universidad de las Artes del Ecuador, nacimos juntos, hacemos encuentros y jornadas de investigación donde mostramos nuestros avances de proyectos.² En el campo de la investigación en artes hay mucho por indagar, trabajar, explorar. La parte de investigación en artes no ha sido explotada del todo; de hecho,

1 La autora ha sido codirectora del proyecto de Investigación Música, Identidad e Inmigración italiana en Sudamérica y en la actualidad codirige el proyecto Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, todos circunscritos a la Universidad Nacional de las Artes de la Argentina.

2 Algunos de estos eventos lo constituyen: el encuentro del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA); el ciclo de conciertos, exposiciones y muestras artísticas en Inter[*]Actos; y, lo más reciente, la coedición entre la UNA y la UArtes de *Poéticas sonoras latinoamericanas* (Guayaquil: UArtes-UNA, 2019).

estoy observando que los alumnos que culminan la licenciatura tienen miedo de abordar la parte metodológica en sus tesis. Además, la mayoría de los profesores no son investigadores, son artistas, cada uno desde su lugar ofrece formación técnica pero no tienen formación en investigación. Estamos en un momento en el que hay que hacer una transición entre el docente artista y el docente investigador con fuertes herramientas y métodos de investigación. Todavía no se ve reflejado esto en las universidades de arte. En este sentido, hay una necesidad para la correcta categorización en este ámbito de la docencia.

Cuando yo incursioné en la investigación, la formación en investigación desde la música en Buenos Aires no era lo primordial. No existía la configuración del artista como investigador. Sin embargo, con los nuevos cambios que se están dando en las universidades, la investigación artística es importante y tiene mucho que ver con el oficio del artista. Yo empecé en el año 1999, mientras participaba con un grupo de músicos en el (re)descubrimiento de un compositor argentino y debíamos poner en valor las partituras encontradas. Mi trabajo de investigación consistía en cómo interpretar y tratar de obtener los elementos expresivos esenciales para ser lo más fiel posible a lo que deseaba el compositor con esa obra. Es un trabajo que hace el intérprete y así comencé. En aquel momento no asocié lo que estaba haciendo con investigación, sabía que tenía que ver con la práctica musical, pensaba que estaba interpretando obras que no se cantaban desde hacía tiempo y colaboraba desde ese lugar. Sin embargo, el hecho de que uno aborde una partitura compuesta hace setenta, ochenta años, y que nunca escuchaste, implica un gran trabajo y esfuerzo.

Posteriormente, hice algunos seminarios de posgrado como intérprete acercándome a la musicología; luego, en abril del 2020 presenté mi proyecto de tesis en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Fue ahí donde comenzó mi tránsito para formarme desde el doctorado como musicóloga. En este sentido, el trabajo artístico y la investigación están muy ligados, aunque sea complicado decidir el tema que se va a trabajar. Muchas veces solo hay que buscar lo más afín a nosotros. En mi caso, descubrí el nombre de una cantante a través de un seminario, y a partir de ese momento empezó a resonar algo en mí: ¿qué había de importante en esta mujer?, ¿por qué el profesor que dictaba ese seminario la nombró varias veces?, ¿qué trabajos había sobre ella? Empezaron siendo inquietudes que se convirtieron en mi primer artículo.³

EL TEMA

Hay palabras, nombres o ideas que pueden llegar a ser detonantes para conformar un tema de investigación. Mi trabajo de tesis se titula “Mujeres cantantes de la lírica argentina durante la primera mitad del siglo xx. Un estudio histórico sobre performance, recepción y pedagogía del canto”.⁴ Con los objetivos generales y específicos, este trabajo apunta a contribuir con la historiografía musical argentina a partir de un estudio científico de los aportes de varias mujeres, cantantes profesionales de formación

3 Silvína Martino, “La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo xx”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (Vol. 33, N° 2, 2019: 73-90).

4 Proyecto de tesis doctoral bajo la dirección de Vera Wolkowicz y codirección de Silvína Luz Mansilla.

académica. Esto se lleva a cabo a través del análisis de sus vidas, redes interpersonales, performances, recepción por parte de la crítica y su contribución a la formación de un canon de la música de cámara vocal argentina. Al ser mujeres, algunas no forman parte de los diccionarios especializados.

Los objetivos específicos son esenciales para conducir cualquier investigación de este tipo. En mi trabajo son: recopilar y categorizar fuentes testimoniales y documentales relacionadas con las cantantes; reconstruir las biografías de algunas cantantes a partir de álbumes hemerográficos como fuente primaria, entrevistas y otra documentación que pueda localizarse en distintos repositorios; recopilar artículos que hablen de sus interpretaciones en publicaciones periódicas; identificar los repertorios abordados y los registros fonográficos; analizar y reconstruir la interpretación en su contexto histórico a partir de estos registros fonográficos y las críticas publicadas en publicaciones periódicas; también, se buscó establecer el aporte de algunas de las cantantes en la canonización de la canción de cámara vocal argentina a través de su performance y/o registro sonoro.

En mi investigación establezco como hipótesis principal que la interpretación femenina vocal argentina contó con figuras de gran solvencia técnica y de primer nivel internacional que abordaban tanto repertorios europeos como locales. Esto ocurrió durante la primera mitad del siglo xx en repertorios de música operística y de la canción de cámara que dio lugar a una impronta posterior que afianzó el cultivo y el estudio sistemático del canto lírico. Por otro lado, las hipótesis derivadas son amplias, pero al mismo tiempo giran en la relación entre formación musical, vida profesional, discografía y performance. Por ejemplo, la cátedra de Canto del Conservatorio Nacio-

nal de Música y Declamación iniciada en los años 20 por maestros varones propició, posteriormente, la aparición de algunas cantantes mujeres de vasta trayectoria como maestras. Además, el cultivo del canto lírico aficionado fue asumido, en general, por mujeres que no pudieron profesionalizarse por prejuicios sociales de la época. Sus actuaciones quedaron relegadas al ámbito privado, deviniendo mecenas o gestoras culturales. En este sentido, la creación del coro estable del Teatro Colón en 1925 y, posteriormente, del Instituto Superior del Arte en 1939, significó la apertura de un espacio profesional donde las mujeres podían profesionalizarse y también insertarse en el ámbito laboral. Como si fuese poco, los avances tecnológicos de la fonografía y radiodifusión permitieron una recepción de mucho mayor alcance que la ocurrida hacia inicios del siglo xx. Esto causó un impacto en la legitimación y consagración de algunas figuras e incidió en la demanda de profesores de canto especializados. Por último, existió retroalimentación entre la producción musical vocal local y las figuras femeninas del canto lírico. Esto se evidencia en dedicatorias y presencias protagónicas en diferentes estrenos y primeras audiciones.

Algunas de las mujeres con las cuales estoy trabajando son: Amanda Campodónico, Juanita Capella, Luisa Bertana, Isabel Marengo, Adelina Bertana, Hina Spani, Clara Oyuela, Ida Gobbato y Adelina Morelli. Ellas en vida estuvieron en contacto, compartieron elencos y también diversos maestros. Algunas de estas mujeres han trabajado con muchos compositores, es algo que también ha quedado registrado en las dedicatorias de las partituras. La mayoría nació en el siglo xix y fallecieron en el siglo xx. Muchas de ellas no dejaron descendencia, todo lo cual nos genera algunos inconvenientes en cuanto a las cuestio-

nes metodológicas. Por ejemplo, estudiar la performance de cantantes del comienzo del siglo xx es un desafío con respecto a las fuentes, sobre todo fuentes primarias; la reconstrucción de la performance debe hacerse a través de la combinación de fuentes debido a la ausencia de grabaciones; las copias de esos registros son limitadas y el desarrollo tecnológico incipiente.

SOBRE PERFORMANCE Y METODOLOGÍA

La metodología de la investigación es siempre un aprendizaje y no es algo que en mi caso salga de forma natural. Sin embargo, no me esperaba ver que desde mi práctica artística pudiese dar aportes valiosos en una investigación, pensé que era algo de lo que no sabía absolutamente nada. Así que empezar a estudiar un posgrado significaba nuevos horizontes de conocimiento. Me di cuenta que, después de tantos años de estar en la música y haber abordado a varios compositores a través de sus obras tenía una mirada diferente. Nosotros, como músicos prácticos que incursionamos en la musicología o en la investigación, tenemos un plus. No es lo mismo alguien que toca la música, que le da vida a una partitura, que alguien que solo la analiza. Se puede empezar a entender al cantante, hablar sobre la performance del cantante desde un lugar diferente. Una cosa es lo que uno sabe detrás de bambalinas y el público no; desde este ámbito, el público observa una parte de esa performance que, por demás, va a tener una amplia variedad de elementos. Un caso de ejemplo: el cantante que no tiene los suficientes ensayos, no le dieron la oportunidad de hacer prueba de vestuario, debe subir a un escenario con plano inclinado, siente el desequilibrio en su cuerpo que le genera incomodidad con

su instrumento. Algo tan simple, y a la vez complejo. Esas son ‘variables’, una de las palabras que más me entusiasmó a la hora de preparar el proyecto; lo descubrí leyendo un artículo donde había toda una propuesta acerca del estudio de la performance. Se puede tener mucho conocimiento de método, pero aun así no es lo mismo si pasa la música por el cuerpo. Por esto, ser intérprete e investigador es un componente muy interesante. Creo que tiene que ver con una nueva musicología que está apareciendo desde hace un tiempo y es lo que hace que en las universidades esté visibilizándose este tipo de investigación.

¿Cómo llego a la performance? La necesidad de hablar de ello surgió a partir de un texto de Javier Marín López donde habla de las publicaciones recientes que tratan sobre los estudios de la performance en el ámbito musicológico.⁵ Su estudio presenta también la posibilidad de enriquecer la discusión sobre diferentes variantes que intervinieron, además de la interpretación históricamente informada. A partir de ahí surge un abanico de preguntas: ¿cómo se preparaban estas mujeres para encarar diferentes roles? ¿Con qué frecuencia se presentaban ante el público? ¿Formaban parte del mercado discográfico? ¿Qué repertorios grabaron? ¿Fueron consideradas referentes de la música argentina en el exterior? Respecto a sus performances colaborativas (cantantes, directores, orquestas, etc.) —y particularmente en la ópera—, ¿cómo interactuaban con cantantes, directores y orquestas en

5 Javier Marín López, “Editorial: Investigar la performance”, *Revista de musicología* (Vol. 39, N° 1, enero-julio 2016: 11-16). Otros textos fundamentales en la relación performance y musicología son: Caroline Palmer, “Music Performance”, *Annual Review Psychology* (Vol. 48, 1997: 115-138); John A. Sloboda (ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (Nueva York: Oxford, 1988); Richard Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections On Musicology and Performance” (*Journal of Musicology*, 1982: 338-349); Eric Clarke y Nicholas Cook (eds.) *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (Nueva York: Oxford University Press, 2004).

sus performances colaborativas en ópera? ¿Qué vínculo tenían las cantantes con los directores de orquesta o con otros cantantes? ¿Las óperas se realizaban completas o eran fragmentadas? ¿Se representaban en versión de concierto, montadas o semimontadas?, de ser así, ¿por qué? ¿Qué resistencia tenían para cantar tres óperas de dos horas y media en una misma semana? ¿Qué sucedía físicamente? ¿Han sido creadoras de una nueva forma de hacer el repertorio operístico? Dentro de la ópera nos encontramos con tradiciones. Pero, ¿quién comenzó esa tradición? ¿Quién dice, por ejemplo, que la coloratura de determinada aria hay que hacerla de una u otra manera?

A todo esto, que exista la variedad de congresos y simposios en la actualidad nos brinda alternativas y rutas que considero maravillosas.⁶ Por ejemplo, hicieron la presentación de un libro de María Barrientos, cantante lírica española, y la verdad es que fue como un estímulo.⁷ Era una obra epistolar que constaba de varias cartas durante 1905-1906 entre ella y un empresario del Teatro Real, pues eran amigos. Allí nos enteramos de una parte del pensamiento del empresario teatral y cómo se vinculaba con esta cantante, del poder que ella tenía sobre él; de cómo ella sugería un elenco para que otros cantantes formaran parte de las temporadas del teatro. Ahí empezamos a conocer una parte de María Barrientos, que fue muy reconocida a nivel internacional, pero desde un lugar distinto. Por ejemplo: nosotros asumimos que cantar ópera al aire libre es algo natural, pero cantar en un lugar abierto no es normal, no es fácil desde lo vocal. Entonces, saber que Capella fue la primera mujer que cantó *Aida* de Verdi en un estadio en Roma

6 Debido a la pandemia se han realizado encuentros internacionales de manera virtual.

7 Virginia Sánchez Rodríguez, *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)* (Málaga: UMA, 2018).

dirigida por Pietro Mascagni me causó admiración. Estamos hablando de 1913, estas mujeres fueron pioneras en una manera diferente de hacer la ópera, sacarla del ámbito teatral. Son mujeres que me parece interesante visibilizar y darnos cuenta que son las que abrieron camino a las cantantes de hoy. Son mujeres que merecen ser visibilizadas, reconocer que son las que abrieron camino a las cantantes de hoy. Algunas de ellas estrenaron repertorios, trabajaron junto a los compositores y directores que hoy son considerados referentes como Mascagni, Leoncavallo o Toscanini. Es necesario que formen parte de los diccionarios especializados, que haya un reconocimiento desde la parte identitaria. Yo hablé de Juanita Capella con melómanos en Argentina y casi no la conocen. Sin embargo, en Italia llegó a tener un busto en un teatro. Por eso creo que poder encontrar todo esto es un tesoro.

En esta línea, el problema científico que planteo tiene que ver con los estudios acerca de la performance. Como bien lo expresa Marín López, esto permite discutir una multiplicidad de fenómenos que no se limitan a la creación de un insumo que propicie una interpretación históricamente informada,⁸ sino también que nos permita comprender con información fidedigna sobre la forma en que se interpretó una obra, dónde se realizó, quiénes asistieron y qué variables influyeron en cada performance en particular. Esto nos lleva a considerar que resulta muy relevante trabajar sobre las biografías de estas mujeres, ahondar en aquellas que faltan para entender su lugar en el medio artístico argentino. Comprender cómo fueron articulando sus vidas, quiénes intervinieron, qué situaciones provocaron ciertas determinaciones, sus in-

8 Marín López, "Editorial: Investigar la performance", 11-16.

fluencias, inspiración sobre la creación de las obras, sus redes interpersonales. Para ello partí desde la musicología histórica con la finalidad de construir las biografías y obtener, de fuentes primarias, entrevistas a familiares, investigadores, coleccionistas, siguiendo pautas y estándares de la Historia oral. Es necesario un relevamiento y estudio de la prensa periódica a través de la consulta de archivos y repositorios argentinos, italianos y españoles, así como también del análisis auditivo a partir de la recopilación de registros fonográficos.

BITÁCORA DE INVESTIGACIÓN: DE FUENTES, VICISITUDES Y DISCOS

Hoy, cualquiera que haga una ópera o que trabaje en un teatro va a observar que por lo menos hay un día de descanso entre una función y otra. Ahí se infiere con que no es lo mismo prepararse para cantar una *Aida* de Verdi y luego, al día siguiente, *Madame Butterfly* de Puccini. También se observa que los repertorios no se guían por una misma línea técnica para lo vocal; por el contrario, eran contrastantes. Ahí es donde, a partir de las fuentes hemerográficas, debemos conseguir alguien que relate, que cuente, que reseñe qué se cantó. Se observa que ponen títulos de las óperas que cantaban, pero no creo que siempre se tratara de la ópera completa. Por ejemplo, dicen que cantó *Celeste Aida*, pero ¿qué cantó?, ¿el aria?, ¿o se hace referencia al aria dentro de la ópera? Esto es algo que aún no puedo decir, pero es una de las tantas preguntas que me estoy haciendo.

Hay variables que en la performance muchas veces no se contemplan, como por ejemplo que de pronto la figura estelar del cantante se sienta mal y no cante,

pero todo el público se movilizó hasta allá y compró su entrada para oír a la estrella; igualmente, en los documentos queda registrado que ese espectáculo sí ocurrió. O, quizás, el cantante hizo la función sin haber tenido el tiempo suficiente para prepararse. Ahí nos encontramos con una variable que va a afectar la performance y que a lo mejor está reflejado en la prensa periódica como una función en donde el cantante cantó mal y en realidad no era así. Sin embargo, el que canta es quien queda expuesto ante el público y ante la crítica, cuando en realidad estuvo esperando la oportunidad y cuando se la dieron, nunca lo dejaron ensayar con la orquesta, nunca tuvo un ensayo de escena, menos la prueba de vestuario. A mí me pareció sumamente interesante pensar en esto porque ¿qué pasaría si nosotros supiéramos esto que hablábamos antes? ¿Cómo habrían sido estas mujeres? ¿Cómo habrían interpretado? ¿Cómo habrían resistido? ¿Qué es lo que sabemos de ese entorno? No solamente si hizo el agudo o no, o si el público respondió con muchos aplausos, o si tenía un vestido de determinado color. Es muy difícil lo que digo, pero cuando accedemos a fuentes primarias donde ves a un cantante que lleva un diario y cuenta lo que pasó en esa función, cómo se sintió y cómo estaba preparado para esa función, comprendemos en muchos casos que difiere de lo escrito por la prensa. Desde luego, hay muchas cosas que nunca sabremos porque no todos han podido escribir, de su puño y letra, su historia.⁹ La resistencia física no es solamente desde lo vocal, sino también con su entorno cotidiano; por ejem-

9 En este sentido y, como veremos en la conferencia de Emilio Mendoza, el acceso a diarios personales e, incluso, el hecho de que compositores-investigadores puedan llevar una bitácora de su trabajo, facilita posteriormente el trabajo de reconstrucción de hechos y de procesos de creación e interpretación.

plo, hacían largos viajes en barco y tenían poco descanso. Hoy hablamos de cuestiones que tienen que ver con la medicina como que uno puede verse las cuerdas vocales a través de una cámara, por ejemplo; sin embargo, en esa época no existían los médicos como los tenemos hoy, los otorrinos, y toda la evolución de la medicina que ha habido desde ese entonces. También deben tomarse en cuenta las técnicas que utilizaban; esa era una época en la que los maestros venían desde Europa en pleno flujo migratorio y algunos de ellos se quedaron. Las mujeres con las que estoy trabajando empezaron a hacer escuelas mucho después. Yo estoy hablando de un período en que, por ejemplo, todavía no existía el Conservatorio Nacional de Música en Buenos Aires. Este apareció en 1924 y estas mujeres comenzaron sus carreras mucho antes. Su formación tuvo lugar en estos conservatorios que estaban formados por migrantes.¹⁰ Todas estas dudas y conjeturas que aún me hago van a ir revelándose poco a poco con la hemerografía. Por otro lado, hace poco tuve contacto con alguien de España que encontró los baúles de un cantante tenor quien, además de dedicarse al canto, tenía una beta en escritura, guardaba escritos personales y de algunos de sus trabajos en la prensa en donde cuenta qué es lo que hacía y cómo lo hacían, Germán Ereña publicó un libro sobre la vida de este cantante en España.¹¹ Esa es una fuente reveladora porque fue un cantante que se relacionó con mis cantantes.

10 Sobre la importancia de los migrantes en el proceso fundacional de sociedades, escuelas de música y conservatorios en América Latina a nivel general, véase la primera parte del texto de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011).

11 Germán Ereña Mínguez, *Isidoro Fagoaga. El tenor olvidado* (Navarra: Gobierno de Navarra, 2018).

Cuando se trabaja con grabaciones nos encontramos con una serie de inconvenientes, sobre todo cuando estas datan de hace casi cien años. Por ejemplo, en el caso de Luisa Bertana he podido encontrar un disco que está al resguardo en una biblioteca de Francia. En Latinoamérica, sin embargo, tenemos que valernos de otros recursos, como, por ejemplo, los coleccionistas. Esto implica hacer todo un trabajo de rastreo, no solamente en el ámbito local sino también en el extranjero, ya que existen partituras que aparecen con autor anónimo. Es el caso de “¡Mi Ranchito, viejo!”, interpretada por Bertana, aparece como una canción argentina, pero con autor anónimo. Ahí nos encontramos con una dificultad, pero eso no significa que no podamos llegar a encontrar la fuente primaria. Van apareciendo cosas.¹² Justo ayer encontré un disco de ella del año 1926, por eso estoy muy feliz. Sucedió en el momento menos inesperado cuando alguien publicó en Facebook y, curiosamente, ponían el nombre de una de mis cantantes. Me puse en contacto y resulta que el abuelo de esa persona tenía discos de ópera y entre ellos estaba uno de sus discos. Es decir, apareció una fuente en Argentina, así ya tengo más datos y uno empieza a estudiar. ¿Cómo se maneja tanta información? La mejor manera es ir anotando lo que uno encuentra. Por ejemplo, a quién contacté, cuándo lo hice, qué información tiene, etc. A partir de eso se establecen conexiones. En mi caso, yo siento que algunas cosas se aparecen como señales, y esto es tan solo otra manera de ver algo que aparece y que relaciono con otra cosa. Creo que esta forma de hacer las cosas tiene que ver con mi mirada de artista.

12 Aparecido en el disco recopilatorio *The Record of Singing - Volume Two: 1914-1925* (Londres: His Master's Voice, 1979. Remasterizado y editado en disco compacto en 2010).

CREANDO REDES: EL VÍNCULO ENTRE EL INVESTIGADOR, LOS INFORMANTES Y EL ACCESO A FUENTES

El artista, a mi juicio, ve las cosas de una manera diferente, no tan pragmáticas, y eso se evidencia a la hora de investigar. Un ejemplo de ello es cómo llegué a vincular a estas mujeres, fue algo fortuito y muy sencillo. Hice un seminario con el musicólogo Aníbal Centrangolo, quien, hablando de inmigración nombra a Juanita Capella. Yo escribí su nombre. Pasado el curso me di cuenta que escribí su nombre tres veces y me dije: ¿quién era esta mujer? Resulta que era una cantante argentina que había fallecido muy joven, el profesor dijo que había hecho algo muy importante, pero que no había bibliografía al respecto. Busqué en Google su nombre y apareció un libro titulado *Juanita Capella*. ¿Cómo podía ser, si este señor dijo que no existía nada escrito sobre ella? Tuve tanta suerte con ese libro que, aunque se había publicado en Italia, existía un ejemplar en Argentina en Mercado Libre.¹³

Accedo a ese volumen, abro la tapa y me encuentro con una dedicatoria firmada por el autor. Señales. Empiezo a leer la historia de Juanita Capella y me encuentro con que en los agradecimientos había un argentino que yo conocía, no personalmente, sino por sus otros libros publicados. Era un coleccionista que falleció en el año 2013 y entonces pensé en lo raro que era ese vínculo. El autor del libro era español, fue publicado en Italia y el agradecimiento principal era para un argentino. No me cerraba. Ahí empecé yo a triangular cosas. En las primeras páginas, donde habla de la historia de Juanita, me encuentro con un maestro que había formado a otras cantantes y

13 Gabriel Juliá Seguí, Diva. *La soprano Juanita Capella* (Milano: Congedo, 2006).

ahí empiezo a vincular cómo un maestro había formado a otras cantantes argentinas también reconocidas en Europa. Pero todo surgió de una nota al pie, de estas cosas que uno llama 'dato de color'. Ahí empecé a entretelar las redes y de ahí sale mi primer artículo sobre Juanita Capella. Así pude, no solo comprobar un montón de datos, sino también contactar a este escritor, y a través de él, comprobar que el agradecimiento que le hacía a ese argentino se debía a que sus aportes fueron fundamentales para su trabajo. Considero que podría ser considerado como un coautor. Accedí al archivo de fax de ambos, un tipo de material que a veces es considerado de descarte, pero que para mí fue fundamental. Logré entender cómo había sido la creación de ese libro, cómo habían intercambiado figuritas. Es muy importante darnos cuenta que los archivos no abarcan simplemente descubrir en una casa, en un baúl, todas las producciones de un compositor para a partir de allí hacer tu trabajo de investigación. Nos podemos encontrar con elementos que fueron descartados porque no se pueden catalogar. Como diría Leandro Donoso acá en la Argentina, en la basura es donde se encuentran las mejores cosas, en los archivos que no sirven.

He obtenido información de archivos históricos de la Scala de Milán y a otras bibliotecas donde hay diferentes colecciones y, claro, es muy difícil para nosotros tomar un avión y hacer una búsqueda en un archivo de manera presencial. A menos que tengamos una beca de estudios que nos permita buscar los materiales de manera personal, escribir a las bibliotecas es una posibilidad, y, en mi caso, he tenido respuestas de casi todos. Incluso, he conseguido material que ni siquiera había visto publicado. A veces hay que tener cuidado con las fuentes; por ejemplo, la Scala de Milán me aportó algo del archivo histórico, materia-

les que están al resguardado, pero no los puedo utilizar para reproducir sin autorización en una publicación; sin embargo, son fuentes importantes que me aportan datos. Justo ahora que estamos transitando una situación bastante complicada en la pandemia en Latinoamérica, no hay mucha oferta de becas, no hay gran cantidad de apoyo desde lo económico, pero eso no impide que continuemos con las búsquedas. A veces aparecen las cosas a la vuelta de la esquina. Es decir, si uno va a buscar un tema de investigación, no buscaría un tema por el que tenga que ir a Italia, sino que lo buscaría desde un ámbito más local.

Por ejemplo, puedo recurrir a la sección hemerográfica de la Biblioteca Nacional de Argentina, pero me encuentro con que no tiene todo lo que voy a buscar digitalizado, entonces tengo que trabajar con microfiches. A veces no hay alternativas, sino pasar horas buscando en el archivo. Cuando empecé a hacer las búsquedas en Google para ver qué encontraba, apareció un artículo sobre una de mis cantantes, yo estaba muy emocionada. Estaba en un blog y tenía todo un formato que parecía tener datos precisos. El autor era un señor que afirmaba conocer a la cantante. Sin embargo, cuando llegué a los diarios, había algo que me hacía pensar que ese blog presentaba errores con respecto a lo que decía la prensa. Eso es algo muy común cuando hablamos de cosas que pasaron hace muchos años, encontrar errores en las fechas de nacimiento y de muerte, y eso es fundamental. ¿Dónde situar a ese personaje si no sabes con certeza en qué año nació y en cuál falleció? Si buscas en un año distinto, te encuentras con un contexto diferente.

Fui a un cementerio para acceder a su archivo, les di a los encargados el nombre y apellido, se fijaron en unos libros muy grandes, deteriorados, y me dijeron: no está.

Pregunté por su nombre de casada y apareció. El tema después era ver cómo llegar a ese lugar que me daban. Fui a hablar con catastro y me dijeron que para esa consulta tenía que llevar un abogado porque no estaba permitido acceder a esta información, ya que se trataba de información privada. No me podían decir en qué bóveda estaba. Entonces le expliqué que nadie reclamaría porque no hay descendientes, y que lo único que yo pretendía era aportar un granito de arena a la cultura de Argentina. Fue todo lo que dije, pero fue suficiente para convencerlo. Me dio el nombre y llegué al lugar. Así que ahora tengo un registro del archivo que me dice que está allí, lo que, a su vez, me sirvió para ponerme en contacto con la persona que había escrito ese artículo en el año 2010 y decirle que lo que él decía era un error. Hacía diez años que ese error estaba circulando. En enero de este año corrigió la publicación y volvió a subir el artículo con el dato correcto. Estos son los aportes que yo siento que desde la musicología también se pueden hacer, que dejen de circular datos erróneos. Es también aportar a la historia de la música. Me parece que no nos damos cuenta, pero es importante aclarar algunos datos para que el día de mañana otros investigadores puedan acceder a ellos sin errores.

También sucede que a veces los familiares de quienes investigamos pueden tener ese patrimonio y no siempre entienden qué es lo que está en sus manos. Por ejemplo, en 1999, una hija de Ernesto Drangosch (1882-1925) entregó gentilmente sus partituras, algunas de ellas en mal estado, a un músico que hacía un trabajo de investigación sobre este compositor. El investigador hizo la reconstrucción de algunas partituras y la edición para que luego se pudiese acceder y valorizar la parte musical. Ahora bien, no todos los familiares ven esto como algo bueno porque

sienten que en realidad están dejando un patrimonio como si tuviese valor monetario, donde puedan sacar algún rédito. A veces, las familias no tienen el conocimiento de que, si ese material no queda al resguardo de alguien o alguna entidad, terminará perdiéndose en el tiempo. Tenemos que aprender a explicarles; sobre todo, hay que pensar desde lo afectivo, porque es normal que sea difícil para ellos todo lo que implica desprenderse de algo de un ser querido. Para nosotros tiene un valor desde lo musicológico y lo histórico, pero para esas personas tiene otro tipo de valor.

Tener la posibilidad de trabajar con un archivo entregado de forma personal no es algo que nos pasa a todos. Es difícil porque a veces se está trabajando sobre compositores que decidieron hacer perder sus composiciones porque se habían enojado con la vida. Esto pasa con Arturo Berutti (1862–1938), se perdieron las partituras y algunas de las *particellas* de las óperas que él escribió. Se dice que él mismo hizo separar las *particellas* en diferentes baúles, un baúl apareció y otro desapareció. Entonces, nunca podremos tener la ópera completa.¹⁴ Es necesario darnos cuenta que esas decisiones también dependen de los compositores, y otras que dependen de los familiares. También hay una parte nuestra que tiene que ver con el tacto, cómo llegar al otro, mostrarles que no queremos sacarle partido a esto, sino que nuestro deseo es ayudar a que esa música no se pierda.

Si trabajamos con compositores vivos, también pueden pasar muchas cosas. Yo, en lo particular, al escribir sobre un compositor contemporáneo tuve muy buena aceptación por parte de él.¹⁵ No solamente me dio sus par-

14 "Berutti, Arturo", *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 1971): 65.

15 La autora hace referencia a Carmelo Saitta, compositor argentino con una sólida carrera en el ámbito de la creación, la pedagogía y la reflexión alrededor de la disciplina artística.

tituras, sino que también pude acceder a las grabaciones, los *papers* que escribió y hasta me ofreció las entrevistas anteriores que le habían hecho. La generosidad en la persona depende de cada uno, de cuál sea el vínculo y cómo nos relacionamos con ellos. Igual, creo que hay maneras de tomar otros caminos para hablar de este compositor. Es decir, no haciendo edición, sino un trabajo sobre la recepción que hubo de determinadas obras. Para ello tienes que ir a otras fuentes. La verdad es que acceder a las fuentes primarias es lo más difícil para cualquier tipo de investigación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En el proceso de escritura del *paper* no tengo ni ritual, ni protocolo, pero sí es importante sentarse a hacerlo y después ir conectando las ideas y los argumentos. Escribir sobre un tema en particular es también nutrirse de otros, o sea, necesitamos tener otras lecturas. No es que yo saco de mi cabeza lo que voy a escribir, sino que hay que tener un sustento, un marco teórico que me acompañe en esto que estoy escribiendo. La lectura también es importante porque nos puede inspirar a pensar la manera en que queremos comunicar. Lo que trato de hacer es decir las cosas de una manera simple, es decir, que la comunicación llegue correctamente a otros sin que tengan que ser expertos en el tema. Creo que por eso tenemos autores que son más sencillos de leer que otros, como si ahí nos encontrásemos con mayor afinidad. Lo más importante es que todos lean, que traten de entender qué es lo que nos quiere decir ese investigador y desde dónde. Podemos observar desde lo que nos cuenta otro y esa perspectiva puede ayudarnos a escribir nuestro *paper*. La práctica también es necesaria

porque no todos tenemos la facilidad de la escritura, pero podemos desarrollar esa habilidad. Es un ejercicio.

Nuestro trabajo no tiene fin, lo que estemos investigando ahora posiblemente constituirá una fuente de mucho valor dentro de unos años, así como en su momento lo fueron artículos y libros que revisamos para trabajar actualmente. Son granitos de arena que podemos aportar a cada trabajo que hagamos. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que no se trata de dejar todo en una bitácora para ver dentro de ella después de un tiempo, porque no todo va a entrar, sino aquellos elementos que nos atraviesan. Algo que sirva para el futuro, para que el día que otro investigador lo abra, sea tomado y se pueda seguir elaborando sobre nuestro aporte. Es preferible abordar temas que no sean conflictivos porque se pueden tornar en algo muy difícil y a la larga el investigador podría desmoralizarse, perder el entusiasmo. Sería fantástico encontrar al compositor generoso que te da libre acceso al material: partituras, grabaciones, notas de prensa, cuadernos de trabajo, bocetos; pero también depende de los egos, de las personalidades y de cómo nos relacionamos con el otro. Hay mucho por trabajar y creo que nosotros, como investigadores, sí aportamos un granito de arena en medio de tantas cosas por hacer.

Investigación austral. Entre los senderos de la música popular y la música docta

Conferencia: 08 de agosto de 2020

Daniel Díaz Cerda

Universidad de Playa Ancha
daniel.diaz@upla.cl

Es muy interesante hablar sobre investigación y cómo se llega a ella a través de algo que no es tan frecuente, en mi caso se debe a que soy intérprete, licenciado en música. Yo no me defino como investigador, sino como musicólogo en acción. Llegué a la musicología porque quería conocer más sobre lo que quiero interpretar e investigar. En ese sentido, creo que todos tenemos infantilismos y los musicólogos e investigadores no son la excepción, pues quieren saber algo más y ahondar en una cosa en particular. En mi caso, fue por una necesidad interpretativa y de no sentirme tan mentiroso con la música que hacía. En Chile, los estudios de licenciatura y pedagogía van por una línea y la interpretación va por otra. Yo decidí satisfacer esos dos métodos estudiantiles.

En los últimos años, mi repertorio ha incluido música de los siglos xx, xxi o música barroca. Es más fácil llegar

a la musicología cuando uno toca música antigua porque tienes que ser investigador. Tienes que aprender sobre todo lo que estás tocando, aprender la estética de la época, la retórica que tiene, la ornamentación, etc. Son muchas cosas que influyen en este proceso. Vivimos en una época en la que, para interpretar una música, basta ver YouTube o estar en Spotify y ver varias versiones y crear una propia. Pero, por otro lado, eso implica que no sean muchos los que interpreten música nueva. Es un gran desafío. Sobre todo, porque no existe una relación horizontal entre el compositor, el intérprete, el que investiga y el que teoriza sobre esta música y así se genera una deficiencia importante. Se perdió esta herencia de la vieja escuela del siglo XIX, en la que el compositor era también intérprete, además escribía y teorizaba. La revolución industrial nos obligó a dedicarnos a una sola cosa, sobre todo cuando te pagan por hacerlo. En casi toda Latinoamérica pasa que, además de investigar, componer e interpretar, hay que dar clases porque uno necesita vivir. La investigación, además, es muy necesaria para crear nueva música y en el caso de los intérpretes, para saber cuáles son los patrones estéticos que se están utilizando.

Mi tesis de maestría fue sobre influencia colonial y barroca en la guitarra chilena y cómo ha sido menospreciada por la presencia de las nuevas tendencias musicales. Esto empezó a partir del siglo XIX, cuando en Latinoamérica —y específicamente en Chile— hubo una inmigración europea importante, en su mayoría italiana y alemana. El gobierno otorgaba territorio a quienes vinieran a colonizar. Por ejemplo, a los alemanes, y posteriormente a los yugoslavos, se les otorgó el sur de Chile. El salitre también atrajo a muchos empresarios y fueron ellos quienes crearon las sociedades musicales que puedes apreciar a lo

largo del subcontinente, con las bonanzas que existieron a partir la industrialización de nuestros países. Llevaban los nombres de Bach, Mendelssohn, Mozart, etc. Los intelectuales de la época fundaban periódicos culturales, musicales y literarios —es a través de estos medios que podemos evidenciar lo poco ingeniosos que somos para ponerle nombre a las sociedades—. Casi todas se llamaban igual en Argentina, Chile, Colombia, Perú y Bolivia.¹ Eso generó mucha movilidad de músicos profesionales, pero también estaban los amateurs, es decir, quienes tenían una segunda profesión por la cual venían a trabajar al país. Algunos eran funcionarios diplomáticos y otros venían con empresas, así que sus estadías dependían más bien de las ofertas laborales, lo que a su vez propiciaba distintas influencias culturales. Por lo tanto, toda manifestación musical propia latinoamericana y la herencia española quedaron relegadas.

En el caso de Chile, como en otros países, esto llegó a la cultura campesina. Ahí la guitarra mantuvo esa característica de interpretación propia de la colonia y la ascendencia española en el campo. Tenían distintas afinaciones y formas de interpretar que se asemejan mucho a las formas de interpretar la guitarra barroca o la vihuela. Empecé a acercarme a esa música a través de encuentros de payadores que se hacían acá en Chile y notaba una deficiencia: el músico folclórico mira hacia arriba a la academia y la academia mira hacia abajo a la música tradicional. Así que comencé a tratar de interrelacionar y entender esas dos cosas. En lo personal, había dado conciertos con orquesta, pero no sabía tocar rasgueos de música folclórica,

1 Para una aproximación de las sociedades de música en los siglos XIX y XX en América Latina, véase: Aurelio Tello y Ricardo Miranda. *La música en Latinoamérica*. (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011).

porque jamás me lo enseñaron en mi formación. Sentí que había una necesidad muy particular de retomar esto. Mi investigación fue hacia allá y cómo traspasar esto a los músicos en formación y crear una unidad metodológica que sirviera. También a cómo contactarme con los compositores y crear música nueva con la guitarra a partir de esta estética tradicional, ya sea las afinaciones, la forma de tocar o entenderla. No se trataba solamente de tomar elementos por separado, sino de escuchar y entender el contexto en que se realiza esta música y tratar de generar música nueva a partir de eso. Fue un trabajo muy interesante y hasta el día de hoy lo sigo usando con mis alumnos, tanto en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso como en la Universidad de Playa Ancha. Esta última es una universidad pública donde doy clases a profesores en formación y creamos música a partir de esta estética. Esto es lo que me interesa en general en cuanto a mis investigaciones, que esta música no solamente quede en el papel y se edite, sino que se propague. Ojalá se grabe y tenga una aplicación práctica, como lo que ha sucedido en este tiempo.

Por lo general, nuestro baluarte en interpretación tradicional era Violeta Parra, pero también está Margot Loyola, una figura contemporánea a ella. Murió hace unos pocos años y a diferencia de Violeta Parra, que era una creadora, Margot Loyola fue más que nada una investigadora: una mujer que se formó en el hacer. Nunca tuvo estudios formales; sin embargo, tuvo la gran lucidez de recopilar toda esta información en danzas, música, canto, etc. Somos un país muy largo, así que, la expresión estética completa de las diversas y particulares tradiciones culturales de Chile no tiene nada que ver con la gente que vive en el norte, y ni siquiera genéticamente, con la gente

que vive en el sur. Decidí traer todo esto a la academia, pero no desde el punto de vista de la musicología. Esta se enfoca en el folclor, las danzas y su contexto general, pero no en la música y mucho menos en la interpretación. En ese sentido, busqué elementos que me sirvieran como guitarrista y cuyo lenguaje pudiera entender para interpretarla mejor. Decidí enfocarme específicamente en la guitarra chilena del siglo XIX y, junto a un grupo de trabajo de Colombia, estamos investigando sobre música editada en períodos musicales del mismo siglo. Básicamente guardan la misma relación ya que coinciden las influencias españolas: la guitarra, la influencia de Francisco Tárrega (1852-1909), Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849); y cómo estas se manifiestan en contextos de los distintos países que se encontraban en sus independencias nacionales. Pero, ¿cómo es posible que guarden relaciones comunes y que su cultura se haya desarrollado casi simultáneamente? Eso también tiene que ver con la estética: cómo se veía la música, cómo se interpretaba y cómo eran las danzas más conocidas. Son cosas muy interesantes que encontramos en Chile, pero más en Colombia, donde había mucha gente de raza negra. Eran muy buenos interpretando guitarra y también tocaban música europea: chaconas, valeses, passacaglias, etc. Fueron directores de conservatorio y llegaron a ser los músicos más destacados de Colombia.

He realizado otra investigación que me ha llevado hacia esta mixtura entre aquellos músicos populares que también realizan una práctica académica, ya sea en la composición o la interpretación. Están en una especie de limbo. Aún no se les puede clasificar muy bien, debido a que, o la academia no le da el espacio o la música popular los reconoce, pero por una influencia y no por otra.

Mi investigación doctoral en la actualidad es sobre el chileno Sergio Solar, que pertenece a un grupo llamado Los Wawancó. Tiene una guitarra de un lutier argentino. Nadie sabe de él. Los Wawancó fueron los primeros en grabar un disco de cumbias en Latinoamérica, específicamente en Argentina en la década del cincuenta.² El creador de este grupo fue Solar —que era el guitarrista y, básicamente, el compositor de muchas de las letras y de la música— más dos colombianos, dos argentinos y un peruano. Todos ellos eran alumnos de medicina en la Universidad de Buenos Aires, que en esa época era considerada una de las mejores universidades del mundo y actualmente sigue recibiendo mucha gente de toda Latinoamérica. Los Wawancó alcanzaron fama porque fueron el primer grupo tradicional que puso instrumentos electrónicos en la cumbia y hasta ese momento, en el que ellos eran estudiantes, esta era una música folclórica circunscrita a Colombia. Empezaron a usar estos instrumentos por una influencia muy especial: les gustaba el jazz y el rock, especialmente a Sergio Solar.

Entre las muchas particularidades que tiene su vida, fue el fundador del primer grupo de rock en Chile. Así que, cuando llegó a Buenos Aires a los diecisiete años, lo hizo con una experiencia musical previa. Participó dentro de la música popular con intérpretes conocidos, como Lucho Gatica, quien formó parte de algunas de sus grabaciones, y además tocó muchas veces con su hermano, Arturo Gatica. Junto a Los Wawancó, Solar ganó premios EMI tres veces seguidas. Hicieron el disco que vendió más en la

2 Un importante texto sobre la cumbia y de reciente manufactura es *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Juan Diego Parra Valencia, compilador (Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes, 2019).

compañía a nivel mundial, viajaron por todo el mundo, dieron conciertos para la familia Onassis, para los duques de Luxemburgo; viajaban por toda Europa y Latinoamérica. Hasta el día de hoy es uno de los grupos latinoamericanos que más ha vendido. Lo que no se sabe, y lo que me interesa a mí, es la vida desconocida de Sergio Solar.

Sergio Solar nació en el sur de Chile, en una ciudad llamada Puerto Montt, con gran influencia alemana. Durante la época en que vivió ahí, había programas de música docta casi cinco veces al día. Es decir, no había hora del día en que encendieras la radio y no escucharas música docta.³ No solamente se escuchaban los clásicos del canon, sino también mucha música que se estaba haciendo en el momento. Por lo tanto, no solo escuchó a Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, sino también a los músicos del siglo xx que estaban componiendo en esa época. Esto lo llevó a tener una visión de la música mucho más armónica y amplia. Así, cuando llegó a Argentina con Los Wawancó, se integró a la sociedad musical de ese país, cuya importancia sigue vigente hasta el día de hoy. Trabajó con el compositor Mauricio Kagel (1931-2008) y en algunos cuartetos para guitarra eléctrica de obras seriales. En general, Solar nunca tuvo una clase formal en ninguna institución. Aprendió como históricamente se aprendía la música, o sea, con los maestros. Se acercaba a alguien y estudiaba, tomaba unas cuantas clases de armonía y se rodeaba de los compositores e intérpretes que él pudiera conocer en ese instante. Gracias a la música popular pudo acceder a todos los músicos de la sinfónica y los músicos doctos de aquella época. Fue amigo personal de Astor Piazzolla

3 Un estudio en este sentido lo ofrecen Juan Pablo González y Claudio Rolle en *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. (Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004).

(1921-1992), así que conocía a todos los arregladores de la orquesta de tango de esa época. Ellos le enseñaron a orquestar y así él comenzó a realizar adaptaciones de música tradicional. Esos tangos eran los mismos estudios de Piazzolla para Roberto Aussel, guitarrista argentino, quien además hizo arreglos para contrabajo, bandoneón y guitarra.

A finales de los años setenta se marca un hito importante: Solar forma un grupo muy interesante llamado Latitud Sur. Este era un cuarteto de guitarras que tocaba música latinoamericana, adaptaciones y obras propias de Sergio Solar, pero que, además, tenían una tradición que venía de los cuartetos de Cuyo en Argentina, donde los grupos guitarrísticos cantan. Ellos no eran la excepción y, además de ser muy buenos guitarristas, eran muy buenos cantantes. Grabaron un solo disco que nunca fue lanzado, pero fue pirateado en México y alguien accedió a las grabaciones. Por suerte yo las tengo. Latitud Sur tuvo una carrera muy importante en los casi diez años haciendo giras por Europa como cuarteto y acompañando a músicos españoles y latinoamericanos avocados en Europa. Paralelamente a esto, Solar tenía la inquietud de estudiar música académica, así que tenía cuartetos de cuerda, música orquestal, música para tres arpas; experimentaba bastante. Siempre integraba la guitarra, especialmente, la guitarra eléctrica. Tiene conciertos para cuartetos de cuerda o para quintetos de guitarras y orquesta, una formación versátil y muy poco tradicional en la actualidad y de la que se ha compuesto poco. Por desgracia, es casi desconocida. Existen algunas grabaciones hechas en los cuartetos en Chile o España, pero en sí, su música orquestal es prácticamente desconocida. Fue montada una sola vez por la orquesta de Navarra, y ni siquiera es toda su obra.

En mi investigación abordo, primeramente, las teorías de recepción del público; cómo se veía la idea de la música latinoamericana en Europa en las décadas de los setenta y ochenta, y quiénes crearon ese sonido. Luego, cuál es la influencia de los cuartetos de la provincia de Cuyo que Solar escuchó toda su infancia. Él utiliza instrumentos como el requinto o la guitarra bajo, pero de una forma muy especial. Esta mixtura que se dio entre la música popular de su época y la música docta estuvo siempre presente. El proceso de recopilación y categorización de información de un artista tan versátil como Sergio Solar requiere de ganas y de casualidades. Estas últimas son muy importantes en la investigación.

El caso de Sergio Solar es muy especial porque yo quería trabajar para mi tesis la guitarra del siglo XIX en Chile. Era un tema que me interesaba, la influencia de Tárrega, las visitas que hizo Agustín Barrios acá en Chile... Resulta que hace diez años fui a un concierto de un cuarteto de guitarras y escuché una obra que me gustó de un músico chileno que vivía en España y se había radicado en Chile en 2007. Me gustó mucho pero no lo escuché nunca más en la vida, jamás pude contactarlo para tocar esas obras o conocerlas. En ese momento yo estaba buscando un tema de tesis doctoral porque mi tema del siglo XIX había sido investigado y era una investigación muy buena. Me dije: no quiero ser redundante.

Un día estaba conversando con un colega y le hablé sobre este compositor que me gustaba y que lamentaba que hubiera muerto sin haberlo conocido. Entonces me dijo que estaba vivo, que estaba viviendo con su esposa en una localidad muy cercana, a media hora de mi casa. Fue tanta la suerte que ese mismo día obtuve su número de teléfono.

Entre las dificultades que enfrenté para recopilar la información estuvo, antes que nada, ganar la confianza de Solar. Ya sea que se trate de un archivo, un músico vivo o una iglesia, tienes que ganarte la confianza del compositor, del bibliotecario o del sacerdote, a como dé lugar. Eso se logra demostrando que estás interesado en el tema, pero también, que sabes del tema, porque te van a probar.

El primer día que me entrevisté con Solar fui con mi guitarra. Me pidió que la tocara, me pasó sus guitarras, me habló de compositores de música docta, de música popular; estuvimos seis horas escuchando música. Una vez que entendió que yo sabía de lo que hablaba, comenzó a entregarme información poco a poco. Otro aspecto a considerar es que las personas de edad hablan y hablan y todo lo que te hablan es interesante, así que, después de ganar su confianza y que me permitiera grabarlo, llegaba a su casa, me sentaba y a partir del saludo comenzaba a grabar. Si bien tengo una gran cantidad de grabaciones, siempre van surgiendo nuevas dudas. Ahora, por la pandemia, toda mi investigación está cortada. Es una persona de alto riesgo y en Chile no está permitido que la gente de edad salga y mucho menos que puedas acercarte.

Hay una parte de sus partituras y su música que él tiene escrita y hay otra que él escribió en Encore cuando recién estaba ingresando. Nadie tiene Encore, tuve que buscar y ver dónde encontraba ese programa porque casi todos los músicos usamos Finale o Sibelius actualmente. Otro problema que surgió es que hay mucha música que él ha escrito y ha sido grabada, pero la partitura no es coherente con la grabación. He tenido que reescribir y luego catalogar, ya que hay música que puede ser una orquesta típica de tango o bien podría ser

otra expresión. Hay piezas que son para guitarra, pero tienen contrabajo, tienen bandoneón, y hay que ver en qué estética popular o académica están circunscritas. Así, he tenido que establecer criterios para poder almacenar la música en determinadas secciones, pero el problema es que hay mucha música que se va transformando, entonces empiezan a surgir otras dudas. Otro punto importante en este proceso es establecer tus referencias teóricas. Es decir, la información está, las corrientes están, pero hay que buscarlas, y eso te permite clarificar lo que quieres. Al principio yo me iba a meter con la obra guitarrista, pero si quiero hablar de la influencia, de lo que es lo latinoamericano y cómo se pensó la música latinoamericana en Europa en esa época, tengo que comenzar a hablar de toda la música que él escribió. No solamente la de guitarra. Él tiene música de cámara que posee ritmos de toda Latinoamérica y es muy interesante abordar esa mixtura.

A la hora de destilar las influencias de los músicos que estamos investigando, es importante tener en consideración dos cosas. Primero, si está vivo o no. De estar vivo, si puedo preguntarle a él directamente y de allí sacar un hilo conductor sobre su formación auditiva musical. Luego de esa entrevista, es necesario hacer un análisis de su música y buscar estéticas correspondientes a determinados períodos que tengan que ver con la instrumentación, la utilización de los instrumentos, y el lenguaje usado en su composición. Tenemos influencias que marcaron mucho en Latinoamérica, especialmente durante el siglo XIX, y podemos mencionar qué compositor fue más importante para los instrumentistas compositores durante ese período. Más adelante, en Chile del siglo XX, previo a la década de los cincuenta, tenemos una influencia alemana

muy marcada y posteriormente el dodecafonismo y serialismo integral. Así podemos identificar cuáles eran las tendencias de los profesores y las instituciones de la época. Para ello se debe de recopilar toda la información que se pueda. Es más fácil tener mucha información y luego comenzar a discriminar y quedarte con lo que sirva, que tener muy poca. Lo peor que podemos hacer es teorizar y definir por nuestra cuenta. Ese es un pecado mortal. Hay que tratar de dejar atrás nuestro juicio de valor y que la información recopilada hable. Así empiezo a establecer relaciones entre una información y otra y formar un corpus teórico. Las suposiciones hay que dejarlas de lado, yo no supongo nada. La información está, yo no descubrí la rueda. Estoy trabajando una tesis y ya hay musicólogos que han hecho investigaciones al respecto. Uno puede tomar eso como referencia y utilizar los marcos teóricos que estas personas realizaron para comenzar a tratar de amoldar lo que se está haciendo.

Luego llega el punto de las definiciones. Por ejemplo, logré dar con el cuarteto Aconcagua de Cuyo, que era la mayor influencia musical de Solar. Empecé a analizar grabaciones de este grupo de guitarristas cuyanos y a relacionarlos con la música de Solar y su tratamiento instrumental. Noté que había una interrelación. Puedes apreciarlo en la música para guitarra, pero llegué hasta él después de darme una vuelta enorme porque ni siquiera en Argentina sabían que esa radio era escuchada en Chile. Era la época en la que se costaba radio de onda corta y nadie sabía nada. También pude identificar la influencia de Bach en el tratamiento de la voz y el contrapunto y la influencia de la música francesa en las mixturas con los instrumentos, propias del trabajo de los impresionistas. Pude llegar a estas conclusiones gracias a las partituras;

verlas me remitió a la música francesa y empecé a investigar qué referentes se escuchaban en esa época. Me enfoqué en las características del timbre, de la utilización de los instrumentos, etc. Me preguntaba, ¿por qué usaba fagot con corno francés? ¿Por qué, en vez de usar otra instrumentación, utilizaba esa? Noté que había trabajos de Satie que estaban ahí, que lo que él hacía en el piano, Solar lo reproducía en la cuerda. También he encontrado algunos referentes en Argentina, compositores contemporáneos a él que curiosamente también eran músicos de sesión. Muchos músicos populares que tocaban en radio, y algunos músicos de jazz que pululaban por esa época en Buenos Aires. Por ejemplo, Sergio Solar estuvo en la sociedad Bach del Mozarteum argentino y al igual que él, un grupo de músicos y compositores que compartían una influencia general.

Otro punto que debe ser tomado en cuenta tiene que ver con los derechos de autor y los tiempos que eso implica. En Europa, por ejemplo, cuando haces investigaciones sobre gente muerta cuya obra ha sido editada en casas editoriales, debes esperar setenta años. Sin embargo, cuando ya está por cumplirse ese plazo, las editoriales sacan una nueva edición, entonces la espera se alarga por setenta años más. Muchos de los manuscritos están liberados, a menos de que tengas que tramitar con la familia. Eso tiene otras implicaciones porque muchas veces la familia te cobra o te pasa solo una parte del material. Por lo general te dan unos días y vas y fotografías todo lo que puedes, aunque hay distancias legales. Aquí, en el Cono Sur, ellos tienen que firmar un poder que autorice la utilización de ese material, que sea para motivos académicos, y no realizar una publicación para su venta. Por lo general, si se trata de informes o análisis, las bibliotecas

nacionales tienen cedidos los derechos de investigación y puedes pedirles una autorización. Lo más probable es que te cobren una tasa muy baja o nada. En Chile, por ejemplo, si haces una investigación así, tienes que regalar un libro a la parte de música de la biblioteca. Yo estoy trabajando en Colombia con un manuscrito de un monasterio, pero el manuscrito que estaba en la biblioteca se perdió. Una musicóloga le sacó fotos, pero ella cobra por ese acceso.

Cuando se trabaja con material que la familia ha cedido a las bibliotecas es mucho más fácil. Si se trabaja con una grabación, o cuando haces discos en general, es más complicado. La grabación es un soporte tan importante como un libro y te da una referencia teórica pertinente. Ahora se hacen investigaciones exclusivamente sobre grabaciones y la forma de grabar en determinadas épocas. Podemos tener de referencia una persona nada más porque grabó. Muchas veces tenemos una sola fotografía y no conocemos nada de esa persona porque quizás no dejó descendencia, pero su grabación es un registro. Gracias a los derechos de autor y a los derechos de propiedad podemos conocer qué músicos tocaban en determinada grabación. Antes se mostraba el nombre del músico principal, pero los músicos que lo acompañaban, o los músicos de sesión, no siempre. La persona que estoy investigando intervenía en las grabaciones y aprendió sobre microfónica, que consistía en un trabajo más dentro de la creación musical. Así que para ambos era muy importante la grabación. Imagino cuánto sabríamos de Beethoven y Mozart si pudiéramos escuchar grabaciones, si con tan solo escuchar orquestas de principios del siglo xx nos damos cuenta que es muy distinto a como se toca ahora.

Luego viene la parte de sentarse a escribir mientras llevas a cabo tus otras actividades, lo cual es difícil.

Pienso que congeniar eso es una ecuación que cada cual lo resuelve como puede. A todos les pasa y uno se acostumbra a vivir bajo presión. Sentarme a escribir es lo que más me cuesta porque pienso mucho, tengo todo claro en mi cabeza, pero pasarlo a escrito es lo más complicado. Si bien con el tiempo vas adquiriendo una experticia que te va haciendo más hábil, lo que más me cuesta es concentrarme. Además, en el mundo de la musicología, todo lo que escribas debe ir acompañado de una referencia y en el mundo de la investigación, si tú citas a alguien, tienes que aprender a citar. Todo lo que digas tiene que tener un soporte teórico. Entonces, muchas veces puedes tener muy clara la idea de lo que quieres hacer, pero hay que tener algún soporte, un esqueleto. Hay un ejemplo maravilloso que me dio Juan Francisco Sans, un musicólogo venezolano y experto en edición musical radicado en Colombia, y que también lo conversamos con Ketty Wong: «Si ya tienes el tema, ponte a escribir nomás, ponte a escribir. Y luego busca la información teórica que necesites. Y si tienes que cambiar la información teórica la cambias. Pero hay algo muy importante: ponerse a escribir». Luego, los referentes teóricos se van a ir dando, y si tienes que teorizar sobre algo que no está escrito, tu misma investigación te va a llevar a teorizar. Lo que nunca vamos a encontrar es lo que nosotros escribamos y lo que nosotros sabemos. Eso es lo que más cuesta.

La administración del tiempo es un tema muy demandante. Yo soy afortunado porque no tengo hijos, tengo dos gatas y nada más; entonces, mi tiempo es manejable. También, por suerte, trabajo en una universidad en la que me permiten ausentarme cada cierto tiempo para realizar investigaciones. Desde luego cuesta y hay que aprender a ser organizado. En el último año, he llegado al punto de

tener una pizarra donde programo lo que voy a hacer en el día o en la semana. Si no, no podría, se me olvidaría todo. Hay algunas veces que estás tan inspirado que llegan las tres de la madrugada y al otro día tienes que dar clases a las nueve de la mañana. Es complicado. Pero es como todo, si te gusta, lo vas a hacer. Si estoy escribiendo, trato de utilizar todo lo que esté a la mano, llevo un blog de notas donde voy escribiendo ideas que se me ocurran; paralelamente estoy grabando con mi teléfono y filmando con la cámara, tomo fotografías a lo que pueda; o sea, trato de utilizar todos los medios posibles. Ahora existe toda la tecnología que tengamos a nuestro alcance y, desde la etnomusicología, esas técnicas de recopilación en terreno nos pueden servir bastante. Cuando me siento a escribir, el énfasis lo hago en los conceptos que quiero tratar. Escribo un concepto pequeño y luego lo desarrollo. Mis primeras escrituras son a partir del tema más genérico del que quiero hablar. Puede ser incluso una frase que voy redactando y luego trato de estructurar las otras partes. Por ejemplo, ahora con Sergio Solar estoy dividiendo su vida y los aspectos dentro de esta para ordenar la información. Esto es algo que aprendí de un compositor con el que trabajé para el doctorado. Debía hablar sobre su composición y sobre su obra y me sirvió mucho organizar así los procesos evolutivos. Estos abarcaban tanto su composición y sus estudios, cuando era licenciado, magíster y doctor; cómo iba cambiando, etc. Eso me ayudó bastante a ordenar y luego proyectar lo que yo pensaba, no de sus obras sino de sus ideas de composición.

También puede suceder que la investigación llegue a un punto en que te topes con una muralla. Puede que te cases con una idea y que quieras demostrarla, pero luego

resulta que esa idea que está en tu cabeza no es lo que termina siendo. He cambiado el título de mis escritos hasta dos horas antes de presentarlo. Voy realizando cambios constantemente porque la información te va llevando a otro punto. Una investigación de campo, por ejemplo, tiene tantas aristas que, si te aferras a un tema en específico, después te das cuenta de que tienes que trabajar sobre más de lo planteado. La conclusión es lo último que se escribe y creo que la introducción también.

Ahora, como dice López-Cano,⁴ ya no existe diferencia, todos somos investigadores y utilizamos los recursos que estén a la mano para obtener información. El problema surge cuando llegas a la casa y tienes que almacenar todo eso y empezar a discriminar. Diferenciar qué te puede servir y qué es un dato anecdótico y solo dejarlo ahí. Ese es el trabajo más largo, empezar a diferenciar. Cuando trato con textos de musicología hay una convivencia muy extraña. Me pasa bastante con López-Cano que hay cosas que me encantan y otras que no. También me pasa con el mundo anglosajón. Pese a que en Europa prácticamente todo está investigado y están muy avanzados en cuanto a ediciones, publicaciones y grabaciones en comparación con nosotros, en los últimos tiempos me he tirado más con los latinoamericanos. Aquí hay todo un mundo por hacer y allá está prácticamente todo hecho, pero, más que un autor, son los conciertos y temas los relacionados con lo que estoy haciendo.

Así mismo en edición musical son otros autores más que enseñan el formato de edición y cómo realizar

4 Rubén López-Cano es un musicólogo mexicano especializado en áreas como la retórica musical de los siglos xvii y xviii, semiótica musical, musicología cognitiva filosófica, reciclaje musical desde la Edad Media hasta la era digital y la investigación artística. Nota del editor.

una edición crítica.⁵ Actualmente estoy leyendo sobre la teoría de la recepción, ya que uno puede tener una idea sobre una música en general, pero cómo la ve el público y la utilización que la da a esta, es distinto, es un tema de identidad. Muchas de las teorías que usamos vienen de la sociología o la historia, así que trato de leer, diversificar y ver algunas cosas, no solo centrarme en los músicos. Es importante ver cómo otras personas han ordenado las ideas y escrito sobre el tema o un tema parecido al que yo quiero escribir. En general, creo que todos tenemos claro lo que queremos investigar; el problema está en demostrar si lo que investigamos sirve o no y cómo explicar ese compendio de ideas que uno tiene en la cabeza para que pueda ser entendido por otros; que realmente sea un aporte, una nueva visión, no solo algo que haya sido escrito o repetido.

La relación entre compositores es muy interesante. Trabajé con René Silva, un compositor joven de no más de cuarenta y cinco años que está muy en boga acá en Chile —en su mayoría, sus obras han tenido la suerte de ser estrenadas y ahora está haciendo obras a pedido—. René fue profesor de música primero y luego comenzó su desarrollo, así que siempre ha estado en las líneas de la composición y la enseñanza. Tiene una relación muy cercana con la escuela de Roberto Falabella, una escuela de composición de Chile en los años sesenta, y se ha mantenido en ella. Ha trabajado tanto en el sistema primario, en orquestas infantiles y juveniles y, desde hace tiempo, en la docencia universitaria.

5 Cfr. James Grier. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. (Madrid: Akal, 2008); Juan Francisco Sans. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. (Buenos Aires: INMCV, N° 23, 2015: 17-42).

Creo que para cualquier persona es difícil hablar de sí misma. Para los compositores es complicado reflexionar sobre la composición porque hay cosas que haces de manera casi mecánica o por una vivencia que tuviste en la infancia, entonces no lo reflexionas, solo lo haces. Cuando René compone algo y toma de influencia la música chilena, él se empapa de esta cultura. Por ejemplo, si escribe cosas sobre el norte, él va a las festividades nortinas y toca. Toca en bandas de carnavales, aprende a tocar un instrumento de viento y compone para participar en fiestas religiosas. Su tesis doctoral es sobre los chichineros que solían llevar un mono o un loro y hacían sonar melodías tradicionales, algunas europeas, para después pasar a melodías famosas en el país. Actualmente está trabajando en ese sonido para su composición. El año pasado montó una ópera mapuche, en mapudungun, y la montó en una de sus zonas. Es la historia de Mailen, una historia muy parecida a Caperucita roja, pero su cara se transforma en una calavera. Sus obras han sido muy bien recibidas y es interesante ver su proceso creativo al reunirme con él y ver cómo habla de su música. Ha hecho algunos escritos sobre sus obras en la *Revista Musical Chilena* y estos me han servido para reflexionar y establecer lazos.

Otro punto importante a considerar es la metodología y cómo abordar su aplicación en la práctica. Un ejemplo de ello es la afinación. Hay investigaciones que se han hecho en Chile sobre afinaciones de Bolivia, de Argentina, Perú y Chile, y cómo todas son influencias coloniales españolas y vienen de la guitarra barroca y la tradición de la vihuela. Soy cuidadoso al hablar del método, porque al hacerlo hay que tener un punto de partida y una metodología, que, por lo general, debe ser progresiva. Para ello se debe apuntar a un desarrollo técnico y de dificul-

tad en cuanto a las obras a crear y presentar, partiendo de la base de que el objetivo es enseñarle a alguien que no conoce nada de esa afinación y de esa forma de interpretar. Enfocarse en la metodología te circunscribe a hacer algo específico y que debe tener ciertos lineamientos, así como cumplir con determinadas etapas. Los métodos anglosajones que apuntan a interpretar como Miles Davis o Charlie Parker son bien simples. Toman un ejercicio en una tonalidad y lo transportan a distintas tonalidades sin problema. Lo pueden hacer mil veces dentro de un mismo libro e incluso algunos tienden a ser transcripciones simplificadas para que, quienes las compran —que por lo general no son músicos profesionales—, puedan tocarlas. Eso ha sucedido en todas las épocas de la música. Brahms pudo componer y editar sus obras más complicadas, pero también tenía que hacer cuarenta obras más para que los amateurs pudieran tocarlas. Así, esos métodos están dirigidos a músicos principiantes que están introduciéndose en el estilo. Si nos enfocamos en la aplicación práctica de estos procesos, hay ciertos métodos que pueden servir para resolver problemas técnicos. En una adaptación, por ejemplo, si quieres tocar como Miles Davis hay que usar a Carlevaro. Él ha escrito sobre todo problema técnico a resolver y teoriza al respecto, entonces, tienes la explicación de por qué hace lo que está haciendo. En todo caso, siempre es bueno cuestionarse: ¿son importantes las afinaciones transpuestas? ¿Qué quiero hacer con ella? ¿Voy a crear nueva música o transcribir obras originales y luego escribirlas en pentagrama?

Se podría buscar una metodología a través de las grabaciones para acercarnos a formas de cómo interpretar cierto tipo de música. En la actualidad, estoy preparando un material basado en afinaciones campesinas chilenas

donde hay muchas afinaciones que están en una tonalidad mayor y yo, con la sexta cuerda, me tenía que quedar en la primera inversión, en todas las afinaciones. La guitarra actual y el sistema de cuerdas que tenemos hace que se pierda mucho esa tensión, por lo cual opté por mandarme a hacer una guitarra de siete cuerdas y tener una cuerda más grave para que me queden todos los acordes en estado fundamental. Yo creo que los referentes están y tienes que adaptarlo a tus necesidades, y esas mismas necesidades te llevan a crear nuevas soluciones. Sin embargo, es importante tener claro lo que estás haciendo y si va a servir realmente para algo.

En ese aspecto, la musicología chilena es muy interesante ya que, para trabajar en una universidad, es una condición *sine qua non* tener doctorado. Hay una gran cantidad de personas jóvenes que salen del país a hacer doctorados, ya sea Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, México, Alemania; todas investigando. Afortunadamente, como país nos adaptamos desde antes del estallido social que generó un caos para el resto de Latinoamérica. Ya sabíamos que se iba a presentar y todo se hacía prácticamente *online*. La *Revista Musical Chilena*, por ejemplo, a excepción de algunas ediciones para la venta, son a través de la plataforma. Las resonancias y postulaciones también.

Sin embargo, mucha gente no edita sus textos en Chile, ni siquiera libros. Tampoco promociona las revistas chilenas, quizás por los requerimientos, porque es más fácil investigar afuera o porque son de instituciones particulares que van a privilegiar a sus propios investigadores. De hecho, hubo una época en Chile en la que se dejó de investigar, dejando líneas de investigación poco trabajadas. Creo que, si estás en el mundo de la composición,

debes saber desde dónde te planteas. Si vas a investigar para tus obras, para saber más sobre un período, o para generar una metodología pedagógica, nunca debes perder el norte. Todo lo que hagamos debe ser en función de eso. Toda la información recopilada debe ser difundida. Eso es muy importante; no me quiero quedar con ella, sino que todos la conozcan.

Yo me ubico desde la investigación-acción y, por lo tanto, sigo siendo un intérprete. Mi alter ego musicológico es Luca Chiantore, un pianista italiano que trabaja en Barcelona y escribió su tesis doctoral sobre cómo reinterpretar a Beethoven.⁶ Él habla sobre este nuevo tipo de investigación en el ámbito general de la música, a diferencia de los músicos investigadores de antaño que se dedicaban solamente a investigar y dejaban de componer y tocar. En mi caso, trato de que no sea así y creo que en Chile está pasando eso, hay mucha gente con doble militancia. También es importante tomar en cuenta los encuentros y congresos de compositores y musicólogos. No solo asistir, sino también crearlos. Habrá ponencias con cuestiones muy interesantes, otras te van a aburrir un montón. Yo encuentro los congresos presenciales muy interesantes porque finalmente conoces a las personas de las que leíste y los conoces en una dimensión más humana. Algunos te pueden caer muy bien y otros te caen muy mal. Pero, en todo caso, tienes alguna referencia, intercambias ideas y estás metido durante un par de días solamente en lo que te gusta hacer, lo cual es fenomenal.

6 Luca Chiantore posee diversos textos, entre los cuales se relacionan con lo expuesto por Daniel Díaz están: *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos* (Barcelona: NorteSur, 2010); *Historia de la técnica pianística*. (Madrid: Alianza, 2001).

También encuentro muy válidos los congresos virtuales. Hace poco estuve en uno que se realizó en Chile. Había un expositor de Alemania, otro de Abu Dhabi, otro de Egipto y yo estaba en mi casa en Viña del Mar. Yo vivo a tres cuadras del mar y los otros expositores estaban al sur de Chile, a 1500 kilómetros de distancia, y todos estábamos exponiendo. Lo mismo me pasó con Colombia, España, Uruguay y Brasil. Ir a congresos en Europa o en nuestro mismo país demanda un sacrificio. Considero que hay toda una corriente que pretende que estos congresos se queden y se haga una mixtura entre lo presencial y lo *online*, porque te permite acceder a espacios sin el aspecto económico, que usualmente habría que considerar.

Lo importante es lo que pasa en el entreacto, en las conversaciones y en el intercambio de ideas con otras personas. Conocer gente de distintos países siempre es sano, te permite acceder a diversas visiones. Sobre todo, si alguien está trabajando en algo muy parecido a lo que tú haces. Como intérprete he tenido la suerte de haber compartido con muchos compositores y también me he impregnado de eso, de las discusiones que se dan en los cafés o durante los almuerzos. El musicólogo es exactamente igual, sabemos que en este mundo hay mucho ego, y es en esos momentos cuando se aparta el ego; cuando ya no eres el académico, el doctor, el máster, compositor, musicólogo, intérprete, o lo que sea. Eres una persona a quien le gusta la música y quieres comentarlo con otro.



La composición musical y lo ancestral: aproximación a la creación e investigación interdisciplinaria en la Universidad Nacional de Tres de Febrero

Conferencia: 15 de agosto de 2020

María Emilia Sosa Cacace

Universidad Nacional de Tres de Febrero
mescacace@untref.edu.ar

Los miembros de la Orquesta, aparte de ser instrumentistas y compositores son también conceptualizadores de sus propios instrumentos, los cuales reproducen fielmente modelos originales precolombinos a menudo extremadamente complejos desde el punto de vista estético. En este sentido, desde la concepción hasta la comunicación, el de la Orquesta es un proceso integral absoluto.¹

¹ "Amérique Latine: patrimoines, créations, réflexions et rencontres..." *Journal du CNSMDP* (N.º 81, 2010): 20. Disponible en: www.cnsmdp.fr. Citaré los conceptos que la revista teórico-académica del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de París (CNSMDP) ha publicado sobre la operatividad de este paradigma de investigación y creación implementado por la Orquesta, dada la relevancia que reviste el CNSMDP en tanto que polo emblemático de aprendizaje y enseñanza del modelo musical clásico erudito de tradición europea.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) posee un modelo artístico-académico interdisciplinario cuyo núcleo es la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, el cual gira alrededor del concepto del músico integral (investigador-luthier-compositor-intérprete) y de un paradigma centrado en la recuperación de los instrumentos autóctonos de nuestro continente. Este modelo creado y dirigido por Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres está conformado por cuatro vectores: a) el IDECREA Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz”, b) la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, c) la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, y d) la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América.

En la ponencia de hoy profundizaré en los proyectos de investigación en arte desarrollados por el equipo de investigadores del IDECREA,² quienes a su vez conforman el núcleo de solistas de la Orquesta y son docentes de la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América, así como de la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales.

Compartiré 9 proyectos de investigación (representativos del trabajo llevado a cabo en los últimos 15 años) que profundizan en las siguientes disciplinas: reconstrucción de instrumentos precolombinos, composición musical, creación/modelado de máscaras, trabajo corporal, grafías musicales y creación interdisciplinaria.

2 El equipo de investigadores de los proyectos aquí descritos está conformado por Alejandro Iglesias Rossi, Susana Ferreres, Anabella Enrique, Lucas Mattioni, Julieta Szewach, Juan Pablo Nicolettii, María Emilia Sosa Cacace, Juan Vila, Diana Ramírez, Natalia de la Puente y Horacio Velasco.

CONTEXTO ACADÉMICO

El Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz” (IDECREA) fue creado en el año 2004, luego de que Isabel Aretz (1909–2005) regresara a la Argentina con el deseo de fundar una institución de etnomusicología que pudiera albergar toda su biblioteca y trabajo de décadas. El objetivo era crear un centro de investigación en artes tradicionales de los pueblos autóctonos de América que, al mismo tiempo, ofreciera un espacio de transmisión de conocimientos y creación musical en el ámbito académico. Aretz, luego de haber recibido una formación clásica en piano y composición, conoció a Carlos Vega, con quien emprendió su primer viaje de investigación en el año 1939 a la Provincia de San Luis (Argentina). Este sería el inicio de una trayectoria de más de 60 años de trabajo de campo a través del universo sonoro de América. Posteriormente, luego de un período de estudio junto a Heitor Villalobos, se establece en 1953 en Venezuela donde funda el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) «al cual acudieron, prácticamente, investigadores de todo América».³ Su discípula argentina, María Teresa Melfi, da testimonio de la comprometida labor docente de Isabel como generadora de «una pléyade de discípulos que trabajan en todo el continente».⁴ Aretz se destacaba tanto en la praxis composicional como en su labor como investigadora y el conocimiento adquirido en sus trabajos de campo se cristalizaba en sus composiciones, las cuales eran interpretadas por orquestas y ensambles en diversos países. El

3 María Teresa Melfi. “Biografía inédita Isabel Aretz” (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educación Musical, 1997).

4 Melfi. “Biografía inédita Isabel Aretz”.

musicólogo estadounidense Robert Stevenson escribía: «Ningún nombre brilla más intensamente, en ambos firmamentos de la etnomusicología y la composición, como el de Isabel Aretz».⁵ En sus viajes de investigación, Aretz fue al descubrimiento de la ‘América profunda’ (al decir de Rodolfo Kusch) de la cual formaba parte y a la que no conocía ya que, en los institutos musicales, el paradigma era continuar pura y exclusivamente con el legado heredado de la cultura europea.

Al conocer en 2003 a Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres decide donar «su biblioteca y archivos sonoros personales»⁶ a la UNTREF, para fundar y dirigir junto a Iglesias Rossi (codirector) y Ferreres (vicedirectora) el IDECREA. Dice Ferreres:

[...] el Centro se creó con la convicción de que tanto desde la investigación etnomusicológica y la creación es posible recuperar el contacto con las fuentes autóctonas de América, no como una idealización o un retorno a un pasado sepultado, sino como el despertar de una semilla latente que solo necesita del genio creador que la asuma, para volver a dar su original y sustancial fruto.

La visión sobre la relación sinérgica entre investigación y creación fue la marca que caracterizó el encuentro y la gestación del IDECREA por Aretz, Ferreres e Iglesias Rossi, tres compositores-investigadores-intérpretes.

Dentro del Centro de Etnomusicología nace, como vector artístico de este proyecto, la Orquesta de Instru-

5 Robert Stevenson. "La obra de la compositora Isabel Aretz", *Inter-American Music Review*, Vol V N° 2 (1983).

6 Pablo Kohan. "Isabel Aretz (1913-2005)", *Revista Musical Chilena* (Año LIX, julio-diciembre, N° 204, 2005): 139-139.

mentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías que, en sus 15 años de existencia, ha recorrido los cinco continentes,⁷ presentando la visión que le es propia. La Orquesta, dirigida musicalmente desde sus comienzos por Iglesias Rossi y con la dirección de Artes Visuales y Escénicas de Ferreres, parte de la concepción de otorgar la misma dignidad ontológica a los instrumentos autóctonos que a aquellos heredados de la tradición europea así como a los instrumentos surgidos de la tecnología digital, y funciona como laboratorio donde se aplica artísticamente todo lo investigado.⁸

Asimismo, es en ella donde se elabora, analiza y digiere el conocimiento que será materializado en ámbitos académicos. Dos ejemplos de esta plasmación académica son la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América y la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales. Paralelamente, se realizan transmisiones del conocimiento adquirido a través de seminarios abiertos a la comunidad y talleres de trabajo social en lugares de riesgo socioeconómico, entre otros.

Este paradigma de investigación y creación intenta recuperar la lógica interdisciplinaria de las tradiciones es-

7 La Orquesta se ha presentado en: Festival de L'Imaginaire (Maison des Cultures du Monde, París), Biblioteca de Alejandría (Egipto), Festival Latitude 35° South (Sudáfrica), Indonesia Art Summit (Jakarta), Festival des Cultures des Déserts (Desierto del Sahara), World Music Days (Hong Kong), Museo Nacional de Nueva Zelandia, Festival Leo Brower (Cuba), Festival Imago Sloveniae (Eslovenia), Reflections Festival (Singapur), Festival Internacional de Percusión (Puerto Rico), Festival Cervantino (México), Festival Messiaen (Francia), Festival de Djoua (Argelia), Festival Ad Libitum (Polonia), Festival Berlioz (Francia), Teatro Colón (Buenos Aires), entre otros. El DVD-CD producto de las Giras realizadas en los cinco continentes fue editado en 2014 y se encuentra en la Discográfica Naxos Classical Music: <https://ml.naxos.jp/album/Untrefon15?fbclid=IwAR0oPcscP6AWqg-zssti2gHxOeQtCLZHuiQIXLlvET2N3-ALZuAHozgpHgE>.

8 Se profundiza este concepto en Susana Ferreres y Alejandro Iglesias Rossi. "Arte y sacralidad en los instrumentos nativos de América". *El Orejiverde. Diario de los pueblos indígenas* (6/11/2016). Disponible en: <http://www.elorejiverde.com/el-don-de-la-palabra/1973-arte-y-sacralidad-en-los-instrumentos-nativos-de-america>.

pirituales de América. En efecto, en las culturas nativas de nuestro continente, este eje se revela como fundamental ya que reúne la dimensión mitológica, ritual y simbólica relacionadas a la danza, la música, al canto, la medicina, así como a la construcción de instrumentos y máscaras. El ejemplo por antonomasia de esta integración es el chamán, quien aún en sí las áreas anteriormente mencionadas.

Así, el modelo desarrollado en la UNTREF considera a los miembros de la Orquesta, a los investigadores, así como a los estudiantes de licenciatura y maestría como seres capaces de cumplir este ciclo de conocimiento interdisciplinario integral. Para ello, cada miembro y estudiante se compromete a: a) realizar una investigación y sumergirse en esta, b) aplicarla en la reconstrucción de instrumentos y creación de máscaras, c) componer obras musicales (instrumentales y electroacústicas) así como obras de arte visual, d) interpretar las obras y brindar conciertos a la comunidad que den cuenta de estos procesos de investigación y de creación, y e) transmitir ese conocimiento en los diferentes niveles académicos (en tanto que finalización del ciclo de este programa de formación integral).

Dicho proceso es atravesado transversalmente por el trabajo corporal, rescatando un ámbito vital para el artista tanto desde lo compositivo como interpretativo: el gesto.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Sinergia entre vanguardia y tradición: composición de una obra original de carácter multimedial para el instrumental tradicional de la Orquesta Sinfónica junto al de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías.

El gesto renovador de la Orquesta es amplificado por una puesta en escena que nos transporta al Mito fundador. El mensaje espiritual forma parte de la búsqueda composicional. Así, este concierto de gran riqueza musical y visual logró la fusión entre tradición y modernidad.⁹

Es uno de los proyectos más recientes (2017–2020) de los desarrollados en el Programa de la Secretaría de Investigación y Desarrollo de la UNTREF y un ejemplo paradigmático de la labor de investigación del equipo del IDECREA, ya que nuclea todas las áreas de conocimiento que atraviesan este modelo artístico-académico.

En búsqueda de una sinergia entre vanguardia y tradición, este proyecto propuso la composición de una obra original de carácter multimedial para el instrumental de la orquesta sinfónica junto al de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, involucrando música, texto, máscaras, vestuario, coreografía e iluminación. La obra recoge elementos del conocimiento encriptado en códigos, murales, tallas, pictografías, así como en instrumentos musicales (entre otras tantas producciones artísticas que los intelectuales precolombinos nos legaron).

El proyecto tuvo como resultado la creación de la obra *Harawi Ritual*, compuesta por Alejandro Iglesias Rossi, la que fue estrenada en 2018 con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil José San Martín junto a la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, bajo la dirección del maestro Mario Benzecry.¹⁰

9 Vezinhet, Emeline y Géraldine Rue. “Les frontières du Silence”, *Le Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, n.º 79 (2009): 15.

10 *Harawi Ritual* (sobre textos quechuas) de Alejandro Iglesias Rossi. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Ye3GGalpCJE.

Harawi Ritual es una declaración de principios: se trata de la creación de una obra de gran envergadura para instrumentos nativos e instrumentos europeos, en la que las jerarquías coloniales y las dicotomías desaparecen. Las diferentes disciplinas que integran el proyecto son: 1. Composición: la creación de la obra; 2. Construcción de máscaras: en la obra se utilizan máscaras construidas por estudiantes y docentes; 3. Escenografía y vestuario: como continuación del trabajo que desarrolla la Orquesta desde el año 2008; 4. Construcción de instrumentos: para la obra se creó un ensamble de ocarinas construidas por estudiantes y docentes en el marco de un proyecto anterior; 5. Aplicación pedagógica: fueron parte del proceso de montaje, interpretación e integración transdisciplinaria de los estudiantes de licenciatura y maestría; 6. Grafía musical; y 7. Coreografía y trabajo corporal.

Las estrategias para llevar a cabo a este proyecto se dieron a partir de una creación transdisciplinaria en la que se pusieron de manifiesto los recursos coreográficos, de vestuario, iluminación, etc. La primera tarea de investigación para la composición de la obra fue el estudio y selección de textos en lengua originaria de América. Luego de un proceso de selección se eligió un texto sagrado de la tradición quechua. Ese texto funciona como vaso comunicante de todas las otras disciplinas; es decir, el texto sagrado proporciona la visión, la imagen global de la composición. Ésta visión direcciona el resto de los parámetros y es a partir de la cual se generará la elección del instrumental autóctono y sinfónico, de los gestos musicales a utilizar, así como de las técnicas vocales nativas investigadas por los integrantes del proyecto. Asimismo, el texto sirve de guía para la caracterización de los perso-

najes (vestuario y máscaras) y del desarrollo de la composición coreográfica multimedial.

Parte de estos procesos, incluyendo la construcción de instrumentos y máscaras, se realizaron dentro de las aulas con la participación de los estudiantes de licenciatura y maestría. Los alumnos se incorporaron en tanto que músicos al estreno de la obra, creándose a tal efecto un ensamble de ocarinas de los estudiantes de la maestría, y un coro compuesto por los estudiantes de la licenciatura (quienes, a su vez, eran portadores de máscaras). Así, los estudiantes participaron como intérpretes, lo que implicó una experiencia significativa para su desarrollo profesional, ya que fueron partícipes de los ensayos con ambas orquestas y solistas, con una logística y puesta en escena de gran envergadura.

Debo remarcar que el objetivo primordial de este proyecto —así como de los que describiré a continuación— es recoger nuestro acervo ancestral en vista de ser utilizado en la creación contemporánea, buceando en los infinitos recursos artísticos que nos han legado las culturas autóctonas. Para ello, se realizan en este modelo artístico-académico tres tipos de investigación:

1. Investigación básica: relevamiento y búsqueda de datos alrededor de las temáticas de cada proyecto. Existen proyectos que se enfocan directamente en la pesquisa bibliográfica, en los materiales o en el trabajo de campo. Asimismo, se incluyen las técnicas necesarias para estudiar la organología de instrumentos precolombinos.
2. Investigación aplicada: surge de los datos relevados, medidas y resultados obtenidos. Se enfoca en

cómo aplicamos los resultados de la investigación básica para resolver problemas relevantes en la actualidad. Como ejemplo, si aparece una dificultad en una composición musical es posible recurrir a los conceptos estudiados y utilizarlos aplicándolos puntualmente en la creación personal. Cabe señalar que en este modelo la composición de una obra es la plasmación de una investigación aplicada.

3. Investigación articulada con la comunidad: comprende la transmisión del conocimiento científico-académico adquirido en la investigación a la comunidad tanto como en los diferentes niveles académicos, a través de conciertos, seminarios y *workshops*.

VALOR ACTUANTE DE LA ESCULTURA AMERICANA, UNA MIRADA A TRAVÉS DE LOS ROSTROS AMERINDIOS

Los intérpretes de la Orquesta se implican totalmente en lo que, más allá del aspecto puramente musical, se aparenta a una concepción mística del mundo sonoro. Estos solistas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero siguen fielmente el objetivo propuesto por Iglesias Rossi: convertirse en músicos integrales. Lo que implica ser a la vez lutier, compositor e intérprete.¹¹

Este proyecto se centró en la construcción escultórica de máscaras a partir de rostros amerindios de gran complejidad (presentes en el arte precolombino) y tuvo como eje principal la transmisión y aplicación peda-

11 Carmen Lefrancois. "À la croisée des parallèles", *Le Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, N.º 81 (2009): 20.

gógica en el contexto de la cátedra Iconografía de la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales.

En esta investigación, los maestrandos eligieron máscaras a partir de esculturas precolombinas preexistentes, con el fin de atravesar personalmente el proceso de modelado escultórico, moldeado en yeso, copiado en látex y montaje de los detalles finales de pintura y acabado para ser portadas en el escena.¹²

Es relevante mencionar que los maestrandos vienen de una intensa formación musical profesional, pero sin experiencia en artes plásticas o lutería. En la metodología de trabajo aplicada, el proceso de modelado escultórico con arcilla genera profundas analogías con la materia sonora, teniendo un impacto en la escucha de la forma, la estructura y la gestualidad e influenciando el proceso de creación —que se da paralelamente— de las composiciones musicales de los estudiantes. En el marco de este abordaje pedagógico integrador se han logrado máscaras craneales y faciales de alto nivel de detalle y complejidad, rebasando toda lógica de formación convencional.

ROSTROS MÍTICOS

Realización de máscaras escultóricas para la creación performática de la Orquesta de la UNTREF y recuperación y estudio de instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria para el Ensamble de Música Antigua de América y de Europa de la Orquesta de la UNTREF

¹² "Qhapaqkunap", de Juan Pablo Nicoletti. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vB-jY6-9EGc>.

Hemos visto un Ensamble que nos recuerda a las orquestas del siglo XVIII, no por supuesto del punto de vista puramente occidental sino en la forma flexible de relacionarse con los instrumentos en una libertad de búsqueda y ausencia de “dogma”. La Orquesta es como el espejo invertido de las tradiciones orquestales europeas actuales y nos permite religarnos de forma muy paradójica con la riqueza de las orquestas originarias occidentales. Más aún, la interpretación de los músicos argentinos aporta una frescura extraordinaria a la escucha, y es un verdadero rejuvenecimiento del oído.¹³

Los dos proyectos mencionados continúan dentro del compromiso de la Orquesta por la recuperación de las fuentes tradicionales de todas las latitudes. El objetivo de ambos fue la creación de una obra a partir de la recuperación del patrimonio instrumental del Medioevo. Se reconstruyeron instrumentos musicales medievales a partir de códices, manuscritos y análisis de las esculturas líticas presentes en los pórticos de las catedrales y se crearon máscaras a partir del bestiario medieval presente en las esculturas de las gárgolas de diferentes edificios góticos de Europa. Estas gárgolas medievales fueron reconstruidas y adaptadas como máscaras craneales para ser portadas como parte de la caracterización escénica y coreográfica de la obra en concierto. Esto ha sido remarcado por los medios internacionales, los cuales han hecho múltiples notas sobre los proyectos.¹⁴ La obra creada en el marco de estos proyectos fue estrenada en el Teatro Coli-

13 William Vandamme. “Fronteras del silencio”, *Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*: (N.º 81, 2010): 2.

14 TV de Galicia: www.facebook.com/ORQUESTADELINSTRUMENTOSAUTOCTONOS/videos/266776630665275/ y Agencia EFE internacional de Noticias: www.facebook.com/ORQUESTADELINSTRUMENTOSAUTOCTONOS/videos/1952312158156051/

seo junto al mundialmente famoso gaitero gallego Carlos Núñez en el año 2019.¹⁵

HACIA UN LENGUAJE ARTÍSTICO INTERDISCIPLINARIO GEOCULTURALMENTE SITUADO

Creación de una obra multimedial de música-vídeo-máscaras-coreografía a partir de códigos y esculturas precolombinas

En los ensayos del Ensamble, los ejercicios físicos y de meditación son fundamentales. Las composiciones se aprenden de memoria, tal como en las tradiciones orales de las Américas. Las sesiones de demostración requieren un compromiso casi exclusivo. Cada una es vivida como un instante único y privilegiado de música, y demanda un compromiso corporal intenso.¹⁶

Este proyecto se desarrolló, en el área de Artes Escénicas, sobre la obra electroacústica *Ángelus* de Iglesias Rossi que recibiera el Primer Premio del International Rostrum of Electroacoustic Music de la Unesco (Amsterdam, 1996).¹⁷ Se realizó una composición coreográfica multimedial partiendo de códigos y arte escultórico precolombino, así como de las posturas corporales propias de la antigua tradición mesoamericana.

Se integraron y estudiaron movimientos que le fueron transmitidos a Iglesias Rossi durante décadas, los cua-

15 Carlos Nuñez y la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías-Dum Pater Familias (Codex Calixtinus). Disponible en: <https://www.facebook.com/ORQUESTADEINSTRUMENTOSAUTOCTONOS/videos/2194054454221680/>.

16 "Amérique Latine: patrimoines, créations...", 20.

17 *Ángelus*, de Alejandro Iglesias Rossi. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sAEGOZDL3S8&t=3s>.

les son la continuación de un linaje milenario que nace en el México antiguo. Paralelamente, se realizó un relevamiento de una vasta serie de esculturas y códices mesoamericanos.

Este arsenal simbólico y estético se puso a disposición para la creación de movimientos coreográficos tanto en la creación de máscaras y vestuario como en la composición del video digital realizado. Así, el proyecto parte de la certeza que

[...] el arte precolombino, a través del estudio de sus rasgos iconográficos, pueden ser fuente de nuevas formas y expresiones en la creación de máscaras capaces de proveer al arte contemporáneo del sentido simbólico que tenían las esculturas en las tradiciones nativas de América.¹⁸

ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA Y RECURSOS TECNOLÓGICOS PARA LA CREACIÓN DE PARTITURAS CONTEMPORÁNEAS

Es importante comprender que cada músico de la Orquesta, como el caso de los jazzmen, desarrolla una técnica que le es propia. Esta individualización de la práctica, que excluye por naturaleza toda descripción normativa, se inscribe en el seno de la enseñanza de los músicos en la vida del Ensemble. Los intérpretes se implican totalmente en lo que, más allá del aspecto puramente musical, se aparenta a una concepción mística del mundo sonoro. Gracias a la mediación de Alejandro Iglesias Rossi son, entonces, dos universos que se encuentran: el de la mú-

18 Universidad Nacional de Tres de Febrero - «Hacia un lenguaje artístico interdisciplinario geoculturalmente situado: creación de una obra multimedial de música-vídeo-máscaras-coreografía a partir de códices y esculturas precolombinas», Convocatoria 2016-2017 Secretaría de Investigación y Creación UNTREF (2017) <http://untref.edu.ar/uploads/Documentos/anexos-06-PROYECTOS-DE-INVESTIGACION/2016-2017.pdf>

sica erudita occidental y el de una tradición renacida de la América antigua.¹⁹

Este proyecto se enmarca decididamente en la búsqueda de una descolonización del pensamiento musical. En la fundamentación que acompañó la creación de la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en 2015, Iglesias Rossi²⁰ afirma que lo que denominamos armonía es concebido en los conservatorios actuales solo como el estudio del paradigma de dos siglos de civilización europea, dejando de lado «la multitud de años que se precisarían para comprender, por ejemplo, la armonía de las Orquesta de Tarkas de América del Sur». Un caso similar es el de la orquestación, la cual toma en cuenta solo el instrumental sinfónico europeo prescindiendo así de «la riqueza de la organología de nuestro continente».

Análogamente, señala que la enseñanza actual de la asignatura contrapunto se encuentra circunscrita «exclusivamente al ámbito del arte sonoro europeo barroco y renacentista», ignorando tanto las técnicas contrapuntísticas que ocurren en los sikus altiplánicos como las diversas escalísticas autóctonas existentes y haciendo hincapié solo en la escala temperada desarrollada en Europa. Y resalta el hecho, desconocido pero fundamental para los compositores de vanguardia, que las llamadas «técnicas no convencionales de interpretación que revolucionaron la música contemporánea de tradición académica en el siglo xx (sonidos multifónicos y con espectros rotos, respiración circular, etc.) fueron tomadas de esas mismas culturas, estigmatizadas como

19 Vezinhet "Les frontières du Silence", 15.

20 Iglesias Rossi, A. "Plan de Estudios de Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América". Plan de Estudios. Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires: 2015): 6.

‘extraeuropeas’». Aún más, en lo que refiere al concepto de partitura, Iglesias Rossi describe que «el imaginario colonial del saber²¹ ha generado como único patrón de interface gráfico-simbólica el de la Europa posterior al Medioevo.» Esto es importante tenerlo en cuenta dado que ese «soporte de transmisión del hecho sonoro es solo uno de los tantos que han existido en la Historia de la Humanidad».

Así, otro de los vectores de investigación y creación es la interfaz simbólica²² de transmisión del hecho sonoro: lo que denominamos partitura. Desde el punto de vista operativo, la notación tradicional europea es incapaz de reflejar todos los parámetros de la riqueza tímbrica de los instrumentos autóctonos, adoleciendo de una falta de operatividad para plasmarlos gráficamente. Los instrumentos autóctonos poseen un complejo textural casi imposible de traducir en una partitura convencional. Entonces, ¿cómo reproducir los espectros sonoros de un multifónico en una quena de hueso, o la complejidad sonora una vasija silbadora y su riqueza tímbrica casi infinita? ¿Cómo transcribirla en una partitura? Estas interrogantes fueron parte esencial de este proceso de investigación.

En efecto, este proyecto se concibió para diseñar propuestas alternativas a partir de grafías musicales enraizadas en el simbolismo nativo de nuestro continente y desarrolladas por los docentes dentro de las cátedras de la licenciatura y la maestría. En el transcurso de los años se han generado recursos operativos susceptibles de ser aplicados genéricamente en las composiciones musicales

21 Anibal Quijano. “Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina”. En: *Anuario Mariáteguiano*, vol. IX, N.º 9 (Lima: 1998): 113-122.

22 Resultado de este vector de investigación es la partitura de Iglesias Rossi, A. Córdor Rojo. *Boletín de música* de Casa de las Américas (N.º 39, 2015). Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/39/partitura.pdf>

mientras que, en otros casos, cada composición ha implicado la creación de una nueva forma de partitura de acuerdo a las necesidades gestuales y tímbricas *ad hoc*.

EL GESTO, NÚCLEO FUNDANTE DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA (ARTES MARCIALES Y CREACIÓN MUSICAL)

Bajo los ojos de los historiadores de arte impactados y los improvisadores asombrados, los miembros de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, como atletas disciplinados, presentaron sus instrumentos, en particular los de origen inca y azteca. Bajo la dirección de su profesor Alejandro Iglesias Rossi, los jóvenes instrumentistas nos demostraron con una digna exaltación de místicos gestos milenarios: flautas de pan “sikus”, trompes, trutucas, percusiones y ocarinas antropomorfas haciendo resurgir antiguos ritos precolombinos.²³

Afirma Iglesias Rossi, «las tradiciones espirituales de América, consideran al cuerpo humano como microcosmos (reflejo de las medidas del Universo) y al Universo como “macroantropos” (reflejo cósmico del cuerpo humano)». ²⁴ De esta manera, el trabajo corporal en estas culturas tradicionales funciona como polo fundamental del desarrollo interior.

Este proyecto desarrollado en 2010-11 tuvo como objetivo la implementación de un plan pedagógico a través del cual, por medio de la analogía práctica de las artes

²³ Lefrancois. “À la croisée des parallèles”, 20.

²⁴ Universidad Nacional de Tres de Febrero – “El Gesto, núcleo fundante de la creación contemporánea (Artes Marciales y Creación Musical)”, Convocatoria 2010-2011 Secretaría de Investigación y Creación UNTREF (2011) <http://untref.edu.ar/uploads/Documentos/anexos-06-PROYECTOS-DE-INVESTIGACION/2010-2011.pdf>

marciales orientales, se generen interfaces capaces de establecer vínculos estrechos entre la composición musical y la gestualidad corporal, ya que, como afirma Iglesias Rossi en el proyecto «en las artes tradicionales orientales existe un vínculo integral entre la caligrafía, el simbolismo, la música y las artes marciales, siendo todas expresiones multiformes de una misma búsqueda: la realización de la persona en su propio camino de conocimiento». ²⁵ Esta propuesta transdisciplinaria tuvo como objetivo salvar las dificultades en los procesos compositivos de la música de vanguardia, la cual «ha sido vaciada de la gestualidad propia que caracterizó la práctica artística durante siglos».

Durante las etapas de realización del proyecto se estudiaron en profundidad rutinas tomadas de las disciplinas marciales orientales. Estas incluyeron ejercicios destinados a incrementar la resistencia física y el desarrollo muscular, estiramiento, técnicas de combate, formas Yang y Chen de Tai Chi Chuan (con puños y espada), formas de Kung Fu (tigre y águila), Kung Fu con palo y sable, Pa Kua Chan (caminata circular), así como conceptos fundamentales de manejo de la energía (Qi, Tan Tien, respiración, etc.).

Como mencionamos al comienzo, el trabajo corporal es un vector fundamental que atraviesa el trabajo de este modelo. El mismo implementa un paradigma pedagógico que enfatiza saberes ancestrales como develadores de un conocimiento infuso y se aplica de forma intensiva, tanto en las asignaturas Tiro con Arco Zen y Arquitectura Cor-

25 Iglesias Rossi. "El Gesto, núcleo fundante de la creación contemporánea (artes marciales y creación musical)", rodado en 2011, video en YouTube, 5:39, acceso el 29 de septiembre de 2020. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=N9XQ_tDdP-4k&list=PLOnhtlBxK-W_xtDTOkBt8kteqxO8qRNDs&index=66

poral de la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales como en Cuerpo y Escena I y II de la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América.

PROYECTOS DE RECUPERACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES PRECOLOMBINOS

Los miembros del Ensamble construyen cada uno su instrumento, este último es entonces absolutamente personal y presenta formas de interpretación particulares. Así, los movimientos físicos generan gestos musicales generosos, distantes de la materia sonora escrupulosamente jerarquizada de nuestras orquestas europeas.²⁶

Desde su fundación, el equipo de investigación del IDECREA ha desarrollado una serie de investigaciones sobre el vasto instrumental precolombino en los depósitos arqueológicos de museos en todo el mundo. Tal como fue mencionado anteriormente, los resultados de dichas investigaciones se aplican como recursos pedagógicos en los diferentes niveles académicos; asimismo, forman parte del acervo de reconstrucciones (a partir de piezas originales) que los miembros de la Orquesta interpretan en sus presentaciones. A continuación, describiré dos de los proyectos vigentes:

“Recuperación de los sonidos de América precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata” es un proyecto²⁷ conformado por un equipo interdisciplinario e interins-

²⁶ Lefrancois, “À la croisée des parallèles”, 20.

²⁷ Desde el 2017 hasta la actualidad.

titucional con arqueólogos del Museo de la Plata, Guillermina Couso y Diego Gobbo, junto a investigadores del IDECREA María Emilia Sosa Cacace, Lucas Mattioni, y sus directores Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres.

Dicho proyecto consiste en el estudio de los instrumentos musicales pertenecientes a colecciones arqueológicas del Museo de La Plata, en vista de la reconstrucción de los mismos con el objetivo de incluirlos en el tejido musical contemporáneo.

Mediante un trabajo interdisciplinario se logró articular arqueomusicología, acústica musical, construcción de instrumentos, utilizando tecnologías actuales (tales como de diseño y fabricación digital tridimensional mediante el uso de sensores 3D y fotogrametría como también tecnología LiDAR), así como a las antiguas técnicas de generación de sonido, con el fin de replicar los instrumentos a partir de un sistema de moldería preciso, sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales.

En la primera etapa del proyecto²⁸ se trabajó con dos casos de estudio: una vasija silbadora chimú y una antara nasca de tubo complejo. Para la reconstrucción de ambos instrumentos se propuso un sistema de reconstrucción que, sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas originales, dio cuenta tanto de su forma exterior como de su complejo sistema sonoro.

Para finalizar, mencionaré un proyecto innovador en lo que atañe a la recuperación de instrumentos precolombinos con aplicación pedagógica y artística. Dicho

28 Alejandro Iglesias Rossi, Susana Ferreres, Lucas Mattioni, María Emilia Sosa Cacace, Guillermina Couso, Diego Gobbo. "Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata", Revista del Museo de la Plata, Vol. 5, N.º 1 (2020): 383-406.

proyecto tuvo una primera etapa de investigación en los depósitos del Museo del Banco Central de Reserva de Perú, el Museo Chileno de Arte Precolombino y el Museo de La Plata. Esta investigación fue realizada por el equipo de investigación del IDECREA durante el bienio 2018-2019.

Como segunda etapa se seleccionaron seis vasijas silbadoras pertenecientes a los museos mencionados que, luego de la investigación básica, fueron replicadas en la licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en la asignatura Instrumentos Autóctonos y Tecnología de los docentes Anabella Enrique y Lucas Mattioni.

En el marco de la cátedra, docentes y estudiantes replicaron las vasijas a partir de las mediciones y datos sistemáticos obtenidos de las investigaciones realizadas por el equipo de investigación. Los estudiantes atravesaron la experiencia de investigación aplicada, teniendo a disposición las imágenes 3D (tanto como las mediciones acústicas y las fotografías de alta definición) a fin de desarrollar un trabajo de replicado preciso en todos sus parámetros.

Los alumnos trabajaron con los modelos tridimensionales obtenidos a partir de la fotogrametría de las vasijas originales realizada por los investigadores. La fotogrametría consiste en fotos tomadas en secuencia de 360° alrededor del objeto en tres niveles, la que luego es procesada por el software de edición 3D a fin de obtener la morfología externa de las piezas.

Asimismo, se sirvieron de nuestras mediciones acústicas en el proceso de construcción de los mecanismos sonoros de cada vasija. Por último, gracias al material audiovisual, se realizó la pintura tradicional con engobes, así como el acabado con técnicas de bruñido y pulido de las piezas.

Este proyecto de reconstrucción del patrimonio sonoro arqueológico aplicado a la transmisión académica de los conocimientos de los intelectuales precolombinos, tuvo como objetivo volver a darles vida a estos instrumentos, brindando conciertos didácticos (abiertos a toda la comunidad, incluyendo el personal académico de las instituciones) en los museos que albergan en sus colecciones las piezas originales, en donde «estos antiguos instrumentos permanecían dormidos, esperando el aliento, la mano y el alma que los animara y los hiciera resonar. Ahora viven, vibran y resuenan [...] los miembros de esta Orquesta extraordinaria están en una concentración total; en su propio poder».²⁹

La experiencia final tuvo lugar en el Museo del Banco Central de Reserva de Perú (durante la gira de la Orquesta por Lima y Cusco en septiembre 2019), donde realizamos una exposición y concierto didáctico con las piezas reconstruidas en este proyecto.

Posteriormente, durante el viaje de los solistas de la Orquesta a Cusco interpretamos estas vasijas reconstruidas en nuestros conciertos siendo, asimismo, incluidas como modelos didácticos en los seminarios intensivos para docentes, que dictamos en la primera Universidad de Artes de Sudamérica: la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco.

PALABRAS FINALES

Todo lo mencionado en este sucinto recorrido por el trabajo de investigación dentro del modelo se ha plasmado, integrado y sintetizado tanto en el vector artís-

29 Gisele Turner. "Relatos de poder desde el Sur". *Daily News Newspaper*, Sudáfrica, Edición 19/05/2010: 3.

tico en las composiciones y conciertos de la Orquesta como en el vector académico, contribuyendo a la creación de un corpus teórico-conceptual geoculturalmente situado que será heredado por futuras generaciones de nuestro continente.

Durante estos últimos 10 años he integrado activamente el equipo de investigación del IDECREA,³⁰ formándome paralelamente como solista de la Orquesta y haciendo parte del cuerpo docente de la licenciatura desde su creación y, más recientemente, del del maestría. Asumir esta responsabilidad ha sido un proceso transformador de constante formación y profesionalización, metabolizando esta visión creativa e integral del ser humano.

Quisiera citar las palabras que Alejandro Iglesias Rossi pronunció cuando fue invitado por la Academia Nacional de Educación de la Argentina³¹ para hablar sobre investigación en arte, las cuales describen, a mi entender, los principios rectores de lo expresado en este escrito:

El compositor en los llamados países periféricos se halla en la encrucijada de encontrar su identidad personal en tanto que creador, y su identidad cultural en tanto que miembro de una comunidad que lo abarca. Este desafío es el de llegar a ser él mismo, ser su “unicidad” en su máxima potencia.

Entonces, si me preguntan ¿qué se justifica investigar? Yo como compositor, como docente, creo que se justifica solo aquella investigación que transforma al in-

30 En tanto que estudiante de grado, becaria e investigadora en formación de grado y posgrado.

31 Alejandro Iglesias Rossi, 2007. “Técnicas Contemporáneas de Creación e Identidad Cultural”. Conferencia pronunciada en la Academia Nacional de Educación de Argentina, 8 de noviembre.

vestigador, es decir una investigación que es una “meta-
noia”³² y no una simple acumulación enciclopédica.

Esta necesidad de reparación y recuperación que se enraíza en cada uno de los miembros del proyecto implica una inmersión total en la labor de la investigación. El artista integral se reconoce como parte vital de su propia historia y cultura, asumiendo un compromiso absoluto con su tiempo y con el legado de las tradiciones de América, en vista de insuflarle nueva vida al tejido de la creación contemporánea.

32 Se profundiza este concepto en: Iglesias Rossi, A. “Geocultura y creación musical”. *Primer encuentro internacional de Investigación en Música* – Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja. Colombia: 2008.

La composición como narración de vida

Conferencia: 22 de agosto de 2020

Emilio Mendoza Guardia

Universidad Simón Bolívar

emendoza@usb.ve

<https://ozonojazz.com/emilio/>

LOS INICIOS DE UN COMPOSITOR: DEL BEAT AL ATONALISMO EXPERIMENTAL

Cuando tenía diez años viajé a Estados Unidos con mi hermano mayor, los dos solos sin nuestros padres, y pasamos dos meses en un campamento en Boston para aprender inglés. No entendía nada del idioma y afortunadamente me había llevado el cuatro, instrumento básico de la cultura musical venezolana, y este pasó a ser la única entidad con la que yo me comunicaba. Para mí, la comunicación musical fue un salvador de la soledad y profundicé en la relación de la música con mis emociones, con su compañía a mi vida. De ahí en adelante me convertí en músico, pero no lo sabía ‘oficialmente’, sino mucho tiempo después, al conocer a Yannis Ioannidis.¹

1 Yannis Ioannidis (1930), compositor, maestro y director de orquesta griego. Durante su estancia en Venezuela (1968-1976) formó a una generación de músicos que ha tenido mucho impacto en la vida cultural y académica del país. Se encontraban en ese grupo, entre otros: Paul Desenne, Adina Izarra, Alfredo Marcano, Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Federico Ruiz y Ricardo Teruel.

Ioannidis dirigía una coral en la que yo participaba y después de un concierto, cuando estoy saludando a las personas, Ioannidis me presenta a alguien como: «él es Emilio Mendoza, compositor». Hasta ese momento yo no me había puesto el sombrero de compositor, a pesar de que tenía en mi haber muchas piezas propias. De ahí extendiendo el pensamiento de que muchos de nosotros, sin saberlo, somos compositores y somos artistas, solamente que la sociedad y la educación no nos lleva hacia la creación sino a la recreación y entretenimiento, que es un gran problema y que hemos vivido más intensamente durante el confinamiento.

Cuando llego a Londres, en 1965, descubrí el movimiento musical hippie y rock de Inglaterra y la importancia que tenía para la sociedad de la época. Nosotros vivíamos con la música y para la música. Era así, a tal punto de que, a pesar de ser el primero de mi clase en matemáticas, física y química en Londres, cuando regreso a San Antonio de los Altos (Venezuela) en 1972, lo hago con una guitarra eléctrica Gibson Les Paul Deluxe dorada. Tenía el pelo larguísimo y le dije a mi mamá: «Olvídate de la física (a pesar de ya tener un puesto en la Universidad de Sussex), yo voy a ser músico». Ser músico en ese momento era mal visto, sinónimo de bares, prostitutas y borrachos. Comencé mi carrera tocando en fiestas.

“LA MUERTE DE VIVALDI”. EL ENCUENTRO CON IOANNIDIS

Dentro del panorama que se planteaban mis padres, yo estaba ‘matando tigres’² con mi guitarra, mi melena,

2 La expresión ‘matar un tigre’ en Venezuela es equivalente al chivo en Ecuador o al gallo en México; es decir, un trabajo precario y provisional. Para los músicos, un ejemplo de ‘matar tigres’ sería tocar en vivo en bares o matrimonios para ganarse la vida.

y básicamente tratando de vivir. Tenía una clasescita de teoría y solfeo en el conservatorio Juan Manuel Olivares, Caracas, una hora dos veces a la semana. Me decidí por la música, realmente no tenía idea del futuro, pero me gustaba lo que estaba haciendo. Tenía dos grupos, uno con el que ‘mataba tigres’, y el otro era Catálisis, en el cual buscaba explorar el lado creativo.

Hice una pieza para esta última agrupación llamada “La muerte de Vivaldi”, en la cual adapté un movimiento de las *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi para guitarra, órgano, bajo y batería. Yo estaba creando desde Inglaterra en la onda hippie, era el guitarrista folclórico. Ejercí con grupos autónomos y compuse unas cincuenta canciones, pero nunca me consideré compositor, pensaba que era normal que la gente creara canciones. Muchas veces las cosas son por azar o estás en el lugar, momento y con las personas adecuadas.

Desde 1950, mi mamá Sarita había sido tratada por el doctor Miguel Layrisse, un médico hematólogo muy importante que estaba casado con Zulay de Layrisse. Mi mamá acudió a él porque padecía de trombocitopenia inmunitaria —conocida como púrpura— y afortunadamente pudo curarse. Entonces, se creó un vínculo de amistad fuerte entre el matrimonio Layrisse y mis padres. La hermana de Zulay es una virtuosa del piano, Nilyan Pérez, quien estaba estudiando en el Conservatorio de Viena. Allí conoció a Yannis Ioannidis, se enamoraron y se casaron. Una venezolana pianista que se enamora de un compositor griego en Viena. Justo cuando ellos terminaron sus estudios, en el año de 1968, hay una dictadura en

Grecia, así que en vez de irse para allá, se van para Venezuela.³

De esta manera, un día nos visitaron las parejas Ioannidis-Pérez y Layrisse-Pérez. Inmediatamente, mi papá Benjamín —como intelectual, profesor de literatura— hizo conexión con Ioannidis. Yo estaba en mi habitación tocando cuando se acercó Ioannidis para decirme:

—Emilio, estoy abriendo un curso de composición en la Universidad Metropolitana. Si quieres, ven. ¿Qué estás haciendo ahí?

—Estoy haciendo una pieza que se llama “La muerte de Vivaldi” —le respondí.

—¿Qué? Explicame eso, ¿cómo que la muerte de Vivaldi?

Entonces le conté que tenía composiciones y que estaba haciendo una pieza para mi grupo de rock Catálysis, para la cual transcribí la parte del violín solista del “Concierto Invierno”, tercer movimiento, e hice un arreglo para guitarra.

—Ven a mis clases de composición a ver qué te parece —insistió.

Fui con varios amigos roqueros, como Ike Lizardo y Alfredo Marcano de La Misma Gente.⁴ De ahí en adelante, Ioannidis me cambió la vida. De pronto, dos años después

3 Este período político es conocido en Grecia como el de la dictadura militar (1967-1974); en el momento que Ioannidis y Pérez parten a Venezuela, el general Georgios Zoiakakis estaba en el poder (1967-1972). Cfr.: Kostis Kornetis, *Children of Dictatorship: student resistance, cultural politics and the 'long 1960s' in Greece* (Washington: Bergham Books, 2013); Georgios Logothetis, Apostolos Matsaridis, Vasileios Kaimakakis, “The panem et circenses policy of the Regime of the Colonels in Greek sport, 1967-1974”. *Studies in Physical Culture and Tourism* (Vol. 19, N° 4, 2012: 174-178).

4 La Misma Gente fue una agrupación de rock muy importante en el movimiento musical entre los años de 1975 y 2011. En ese momento, 1974, se llamaba Apocalipsis. Cfr.: Félix Allueva, *Crónicas del rock fabricado acá: 50 años de rock venezolano* (Caracas: Ediciones B, 2018), y Emilio Mendoza, *Cancionero Digital de PTT*. (<https://ozonojazz.com/emilio/ptt/bio.html>), 2013.

representé a Venezuela en un concierto del Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea en Boston, en 1976.⁵

Ioannidis tomó a un grupo de venezolanos que estaban esparcidos y formó una generación importante. Dictó un curso que no otorgaba ningún certificado; su fuerte eran las clases de composición y el ser compositor. Las clases las impartía en el Conservatorio Juan Manuel Olivares y en la Universidad Metropolitana, como un curso de extensión, y poco a poco nos fue convirtiendo en apasionados y profundos pensadores. La parte de la técnica, del contrapunto y de la armonía iban de forma paralela, pero lo principal era pensar. Todos los alumnos éramos diferentes: unos más apasionados y entregados que otros. En dos años encontré en Ioannidis a un segundo padre, un segundo amigo; él también se dio cuenta de eso.

Me tomé en serio lo que estudiaba con él. Por ejemplo, las reglas del contrapunto. Cuando estudiamos contrapunto con el libro de Jeppesen del siglo XVI de Giovanni Pierluigi da Palestrina,⁶ hice una traducción del libro, del inglés al español, para que los otros estudiantes —que no sabían inglés— lo pudieran leer. Hice también un resumen de las reglas de las especies. Me convertí en asistente de Ioannidis para los estudiantes que iban ingresando; les enseñaba las reglas del contrapunto y lo ayudaba a corregir. Él me ponía simultáneamente en la clase de los avan-

5 La Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) es la institución para la difusión de la nueva música más antigua que existe desde su fundación en 1922. Cfr.: Anton Haefeli, IGMN. *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (Berlín: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982).

6 Knud Jeppesen (1892-1974), musicólogo danés. Escribió varios textos, pero dos tuvieron un fuerte impacto en la Escuela de Composición de Iannis Ioannidis: *The Style of Palestrina and the Dissonance* (Nueva York: Dover, 2005); *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (Nueva York: Dover, 1992).

zados, a pesar de que hacía piezas pequeñas. De pronto me dijo que hiciera una pieza para un concierto, y compuse *Alborada* (1975) para viola y piano. Me invitó a publicar en su editorial, que se llamaba Nomos. Inmediatamente me compré una mesa de dibujo para hacer un manuscrito impecable. La imprimimos y me dijo que hiciéramos una sociedad de música nueva. Inmediatamente busqué logo, estatutos, ayudé, moví, concreté, y al cabo de poco tiempo tuvimos la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC), que él afilió a la SIMC.⁷ Entonces, Ioannidis sugirió el envío de esta pieza junto con una de Alfredo Mónaco, para ver si obteníamos una representación venezolana. La obra se programó para el Festival SIMC de Boston, y viajé en octubre de 1976, ya desde Alemania.

DE CARACAS A DÜSSELDORF. LOS ESTUDIOS EN EL ROBERT SCHUMANN INSTITUT, ALEMANIA, 1976

En dos años completé los estudios de composición, cuando usualmente toma mucho más tiempo en los conservatorios de Venezuela. En 1976, Ioannidis culminó su etapa venezolana porque le fueron cerrando las puertas en el país. Mi generación de compositores era vista como ‘terroristas musicales’; atentábamos contra el *statu quo* de la Escuela de Vicente Emilio Sojo, una escuela nacionalista que estaba ya en decadencia. De ese grupo, la última generación estaba conformada por Servio Tulio Marín, Luis Morales Bance y Juan Carlos Núñez. Muchos

7 Un trabajo exhaustivo de estos primeros años se encuentra en: Lorenzo Escamilla, (2014) “La participación de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea en los Festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea entre 1976 y 1990”. Tesis de Licenciatura. Universidad Arturo Michelena, San Diego, Venezuela. Director de tesis: Luis Pérez Valero.

de la escuela nacionalista nos veían a nosotros como jóvenes pretenciosos por hacer música contemporánea sin supuestamente haber estudiado composición, cuando realmente habíamos recorrido con Ioannidis desde el pasado hasta el presente. Entonces, cuando Alfredo Rugeles y yo nos vamos al Robert Schumann Institut en Düsseldorf en 1976, Ioannidis termina su presencia en Venezuela y regresa a Atenas, dejando una gran cantidad de alumnos con un pensamiento radical.⁸ Ioannidis y sus alumnos hicimos un pacto: nosotros estudiaríamos afuera, buscaríamos un título y regresaríamos a Venezuela para hacer una escuela de composición bajo las pautas de su enseñanza.

Afortunadamente, entramos por la puerta grande. Antes de ir a Düsseldorf, Ioannidis le dijo a quien sería nuestro profesor, Günther Becker:

—Tengo unos estudiantes avanzados que necesitan un título.

—Tráelos —le respondió Becker. Con él hicimos cursos de música electrónica en vivo en todas sus facetas: análisis, escucha, tecnología, etc., incluso teníamos acceso a un aparato nuevo que estaba dando vueltas, el Vocoder de Electronic Music Synthesis. Nosotros no tuvimos que hacer ningún estudio de armonía, contrapunto, historia... nada. Nosotros fuimos ahí para componer. Estudiamos cinco años y, sobre todo, con mucha profundidad y ejercicios, orquestación. Pero lo importante era la vida: ser compositor en un país que tiene una vida activa para la composición. Alemania tiene una gran historia que respetar, desde Ludwig van Beethoven hasta Karl-Heinz Stockhausen. Nosotros mandábamos piezas a concursos

8 Leonidas D'Santiago, "La Escuela de Composición de Yannis Ioannidis en Venezuela" (Tesis de Maestría), Universidad Simón Bolívar. Director: Emilio Mendoza, 2003.

y festivales, asistíamos a cientos de conciertos y representamos a Venezuela en varias asambleas de la SIMC, así como a Uruguay, porque sus representantes no podían asistir. Esa era la vida de la composición y de ser compositor. A pesar de estar recibiendo clases, estudiando, componiendo, asistíamos a todos los festivales y, por supuesto, a los cursos de verano de Darmstadt.⁹ Éramos compositores dentro de un país donde había vida para la composición. Pero teníamos que devolvemos a Venezuela y hacer allá esa vida, crearla.

Analizábamos a muchos compositores, a Ligeti, a Stockhausen, quien es un ejemplo de cómo un compositor se inserta en la historia con buena música, innovaciones e impacto; mostró la importancia de escribir sobre su música para que después la academia pudiera contar con material para realizar estudios sobre su obra. Es decir, si los musicólogos no escriben sobre los compositores vivos, entonces nosotros tenemos que hacerlo. En ese sentido, el compositor debe escribir de todo: tesis, *papers*, reseñas, apuntes; un ejemplo son los cuatro volúmenes de *Texte zur Musik* de Stockhausen. Fuimos muchas veces a Colonia a conciertos, y en uno de ellos, en el estreno europeo de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich, el minimalista norteamericano con su agrupación, conocí personalmente a ambos, pero Stockhausen, a quien saludé y le dije unas cuantas cosas que no le cayeron bien, estaba consternado

9 El movimiento de Darmstadt no es más que el festival de música contemporánea en el cual se hacen conciertos, talleres y seminarios de composición que después de la Segunda Guerra Mundial tuvo un alcance significativo dentro de la nueva música. Allí participaron, entre otros compositores: Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen. Cfr.: Martin Iddon, "The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse", *The Musical Quarterly* (Vol. 87, Nº. 1, Spring, 2004: 87-118); Christopher Fox, "Darmstadt and the Institutionalisation of Modernism". *Journal Contemporary Music Review* (Vol. 26, 2007: 115-123).

con la presencia de un nuevo lenguaje innovador que no salía de su escritorio. Nosotros, antes de escuchar la música de este gran autor del siglo xx, leíamos los textos que él había escrito sobre cada pieza, y con eso discutíamos. Yo noté que cuando íbamos a escuchar la música, todos se salían del salón de clases: al baño, a fumar un cigarro o a tomar café. Yo era el único que se quedaba a escuchar la música. Entendí que los conceptos y la disertación eran muy importantes. Me di cuenta también que cuando uno iba a los conciertos de música contemporánea, las piezas eran en su mayoría muy fastidiosas. Los compositores estaban en el postserialismo, había conceptos interesantes, pero la música estaba ya predeterminada y hecha sin el *feeling* necesario para que el escucha quedase atrapado por una expresión visceral. Si eso no sucede en un concierto o una ejecución, si las piezas son hechas con una cantidad de fórmulas, prescritas y de series, es poco probable que eso suceda, al menos que el músico sea tan talentoso que, pese a todo, resalte algo desde el punto de vista auditivo y emocional.

También me percaté de que casi todo lo que sucedía en los conciertos era lo que sucedía en la clase de Stockhausen en Düsseldorf: lees el análisis en el programa y no era relevante escuchar la música. Mi crítica fue que la música era analizada, hablada, discutida e investigada, pero no escuchada.¹⁰ Entonces, eso contrarrestó fuertemente mi período en Düsseldorf y la participación de festivales, junto con la experiencia de tocar y bailar música africana.

10 Ver la composición de Mendoza, *Música Invisible II*, un chiste musical sobre este fenómeno para narrador e instrumentista, parte de *La Caja de Juguetes, conjunto de obras conceptuales* (1977). Disponible en: https://ozonozazz.com/emilio/partituras/caja_de_juguetes/partituras_alfabeta.html.

PULSO Y RITMO: DE DÜSSELDORF A GHANA

En 1978 empecé a ir a una escuela recién fundada que se llamaba *Die Werkstatt* que significa ‘El Taller’.¹¹ Esa escuela estaba liderada por gente muy sensible y tenían a un *master drummer*: un ejecutante de tambor maestro, que es al mismo tiempo mago, bailarín, cantante y tocador. Esa es la tradición de un líder en la sociedad de Ghana, África occidental subsahariana. Mustapha Tettey Addy estaba en Die Werkstatt, Düsseldorf, como profesor de danza y de tambor. Fui a uno de sus conciertos, me impactó y comencé a recibir clases con él. En Düsseldorf aprendí a bailar y a tocar tambor; más adelante me incorporé a grupos de *priesters* (sacerdotes) que visitan Düsseldorf atraídos por el éxito de Mustapha. Me convertí en ejecutante de tambor del *priester* Rashid Omoniyi Okonfo, que hacía curaciones, y al terminar mis estudios en el RSI en julio, 1981, decidí ir a Ghana, África, a estudiar *in situ*, con algo de dinero que me dejó en herencia tras su muerte mi loco tío Andrés. Estuve cuatro meses, desde septiembre hasta diciembre, estudiando danza y percusión africana en Kokrobitey, Ghana. Allí aprendí todo sobre el ritmo, el performance y la danza.

África fue mi escuela del tiempo. Había estudiado con Ioannidis en Venezuela; luego, cinco años en Alemania, pero nunca había aprendido nada sobre la esencia del ritmo, ni sobre el pulso. Justamente es uno de mis fuertes temas actuales de investigación: el pulso. Para aquel momento descubrí que había muy poca información acerca del pulso, el *tempo* y de cómo funciona. Eso lo aprendí en

11 Die Werkstatt für Tanz, Theater, Werken und Gestalten eV fue fundada en 1978 por Bertrand Müller en Düsseldorf, y eventualmente, en 1998, se convirtió en la Tanzhaus NRW. Cfr.: https://de.wikipedia.org/wiki/Tanzhaus_NRW.

África directamente porque tenía un profesor con quien tocaba y otra profesora con quien bailaba todos los días, ya que para ellos estas dos expresiones son una sola energía.

Asistí a muchos velorios (*wake-keepings*) en donde tocaba el cuatro, que los africanos lo llamaban un «pequeño tambor de cuerdas». Ellos no permitían que se grabara, así que, para entender la música y poder transcribirla, tuve que idear un método. Yo tenía un grabador de casetes, pero no había pilas. No lo podía utilizar para grabar los ritmos y luego analizarlos, entonces le dije al *master drummer* que tocara lentamente, marcando el pulso con el pie y que lo repitiese un rato; mientras él hacía eso, yo lo transcribía en la cabeza. Entonces le decía que debía ir al baño, salía corriendo, anotaba la música en un papelito en mi choza, y me devolvía. Luego estudiaba los ritmos, los analizaba y me los aprendía. Al día siguiente, el *master drummer* me pedía que tocara la lección anterior y, *pun-tapín-tapán*, le tocaba todo perfecto, con una sonrisita pícara. De ahí desarrollé el sistema que está en mi web, que yo llamo el ‘sistema modular’.¹² Es decir, me di cuenta de que hay ciertos módulos que se repiten, se ligan, hacen la síncopa y las frases rítmicas complejas. Ese método me permite oír e inmediatamente transcribir el ritmo o viceversa. Ahora estoy capacitado: oigo cualquier música, cualquier salsa o rock, bossa o reggae, y ya el ritmo me aparece visualizado en notación musical.

El oído tiene una capacidad fenomenal de aprenderse una cantidad de cosas que se repiten y luego se induce en otras partes del cuerpo o facultades. En muchos años

12 Ver: Emilio Mendoza, “Sistema Modular para la Enseñanza de la Lectura y Transcripción Rítmica”, 2000. Disponible en: https://ozonojazz.com/emilio/articulos/sistema_modular.pdf.

de práctica diaria de escalas diatónicas en la guitarra,¹³ con un método propio de patrones, el oído me conectó ese sistema entre los dedos y el oído hacia la voz y su entonación. Eso sucede también con la parte africana: aprender ritmo sonoro, bailar el ritmo y darme cuenta de que la danza y la música están íntimamente ligadas. El pulso es un ente comunicador esencial que, dentro de la música académica, no le hemos prestado mucha atención. Sobre todo, qué tan rápido o lento es, sobre las propiedades de su *tempo*. Eso normalmente se lo dejan al director. Obviamente, a partir del metrónomo comenzaron los compositores a poner la indicación del pulso que querían, ¿pero el director lo podía hacer más rápido o más lento? No. El pulso es absolutamente imprescindible para determinar cómo funciona el ritmo. Un ritmo con diferentes velocidades de pulso por minuto es otra cosa, es otro ente, es otra comunicación completamente diferente. Desarrollé posteriormente, para unos cursos de pregrado en mi estadía como profesor en la Universidad SUNY, EE. UU. (1991-94), una teoría rítmica basada en pulso que estoy editando actualmente, además de un *paper* sobre el pulso, sexo y el reguetón.¹⁴

LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN: NO ENSEÑAR NADA

Después de África, volví a Venezuela impregnado de una experiencia bipolar: música electrónica y contemporánea

13 Mendoza tiene un método de guitarra innovador, "Los Patrones de Emilio", a punto de publicarse en pdf como en YouTube sus videos. (<https://ozonojazz.com/emilio/libros/escalas2.jpg>).

14 Ver: Emilio Mendoza, "Pulso, Reggaetón y Sexo: El Tempo del Amor", 2019. Disponible en: https://ozonojazz.com/emilio/articulos/tempo_amor.pdf.

en Alemania con la experiencia del ritmo y la música africana. En 1982, visité en Caracas un museo singular dentro del INIDEF, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Estaba dando vueltas por el museo, viendo todos los tambores. Entonces Isabel Aretz, su presidenta, vio mis particularidades: Alemania, África, metido día y noche en el museo de instrumentos. Quedé con una gran sed, después de Düsseldorf y Ghana, de conocer lo que sucedía con los tambores en mi país de origen. ¿Cómo era posible que yo estuviera en África, me conociera todo de allá, pero no sabía nada de Venezuela? En un encuentro Isabel Aretz me preguntó: «Emilio, ¿no quieres encargarte de este proyecto que estoy haciendo con José Antonio Abreu? Es para las celebraciones del Bicentenario del Natalicio del Libertador en 1983. No sabemos qué hacer». Y nació la ODILA. Ninguno tenía idea de qué ni cómo hacerla y yo organicé todo. Hubo mucho dinero: cincuenta y ocho mil dólares. Se hizo un proyecto muy interesante de enseñanza y experimentación creativa con esa orquesta latinoamericana. En los cinco años de actividad como director y ejecutante de la ODILA (1982-87) hicimos cientos de conciertos, giras internacionales, un L.P., videoarte con el alemán Richard Mauler y danza contemporánea con el famoso Carlos Orta, así como reunir 30 obras de diferentes compositores para este ensamble tan peculiar.¹⁵ Eso incentivó a mi mamá a presionarme para que hiciese el doctorado.

Apliqué a las últimas becas que quedaban en el gobierno y me fui a estudiar la maestría en Composición

15 Para información detallada de la actividad de la ODILA en ese período, así como el contexto en que se ubicó, ver el artículo de Emilio Mendoza, "La utilización de instrumentos étnicos en la composición del arte musical en Venezuela en la segunda mitad del siglo xx (1965-1999)", *Revista Musical de Venezuela* (44, 2004: 8-91). Disponible en: https://ozonjazz.com/emilio/articulos/instrum_etnicos.pdf.

y música latinoamericana de la Catholic University of America en Washington, DC. Cuando llugué allá, vi que el currículum de lo que estaba estudiando era similar al de Düsseldorf, así que hice una solicitud al Consejo de Facultad haciendo esa observación. La respuesta fue muy favorable y me pasaron al programa de doctorado. Afortunadamente, estudié toda la parte académica latinoamericana, desde la conquista hasta los contemporáneos Roldán, Caturra, Villalobos, Chávez, Ginastera, los nacionalismos, etc.; es decir, aquello que nosotros usualmente no estudiamos ni siquiera en nuestros países. Aproveché la gran Biblioteca del Congreso (*Library of Congress*) ubicada en la capital. Ahí se consigue absolutamente todo. Pero, a pesar de estudiar un doctorado en composición, me encontraba componiendo poco. Estudiaba de todo, sesenta y cuatro créditos de música renacentista, medieval, música contemporánea, todas las épocas y estilos, entrenamiento auditivo y metodología de investigación. Hice *papers* en todas las materias —usualmente en Estados Unidos cualquier curso termina con un *paper*. Entonces, uno se acostumbra a las referencias y consulta bibliográfica—. Fue un entrenamiento de investigación formal y académico sobre cómo escribir algo que eventualmente sea publicable. Terminé el DMA —*Doctor of Musical Arts*— como compositor, con una carpeta de obras variada, con créditos de todas las cosas que hice en cuatro años. Además, tuve que presentar una charla en donde expuse sobre mi música.

Sin embargo, hay una diferencia de cómo se gradúan de doctores los compositores y los musicólogos. En Estados Unidos el DMA es para compositores, ejecutantes y directores. Es un doctorado, pero tú haces lo que debes hacer: componer, tocar o dirigir. Los alemanes lo resuel-

ven con el *Diplom* en la *Musikhochschule* (Escuela Superior de Música), que equivale a una maestría. No hacen doctorado en composición, no existe el doctorado. Si tú quieres el PhD en Alemania lo haces en *Musikwissenschaft* (musicología). En Estados Unidos decidieron que necesitaban doctores en la universidad para que consiguieran trabajo y eso se hace a través del DMA. Es un grave error de aquellas universidades que exigen al compositor que, para la obtención del doctorado, tenga que hacer una tesis musicológica, cuando lo que debe hacer es composiciones.

El mundo de la composición contemporánea está en extinción.¹⁶ Incluso, no creo que se pueda dedicar mucho tiempo, esfuerzos e inventiva a hacer unas piezas que nadie va a tocar, escuchar, comprar ni mencionar jamás. Somos remunerados solo como docentes en universidades, a menos de que nos dediquemos a crear música para comerciales, películas o dentro del mundo de la industria musical popular, si corremos con suerte. Sin embargo, tenemos en nuestros hombros el peso exigido por la sociedad con la responsabilidad de crear nuestra cultura de arte musical y, por lo tanto, componer obras lo suficientemente buenas para que la historia de la música venezolana y latinoamericana tenga algunos compositores que sean reconocidos. Necesitamos tener algunas obras maestras en nuestro arte musical, pero —esa es mi posición— obviamente el pensum de estudio de la carrera en composición es diferente al de un candidato con una tesis musicológica para graduarse de compositor.

Por ejemplo, las clases de composición en la Universidad Católica eran muy sencillas. El estudiante mostraba

¹⁶ Ver: Emilio Mendoza, "Composición en Venezuela: ¿Profesión en peligro de extinción? Un análisis de contradicciones", 2010. Disponible en: https://ozonojazz.com/emilio/escritos/composicion_en_ven.html.

su composición y el profesor lo trataba al mismo nivel, él orientaba desde su experiencia. En la docencia en composición, básicamente, el docente es un colega con más experiencia. Una de las preguntas más difíciles para un compositor es qué enseñarle a un alumno en composición. Porque, si le dices cómo componer, alteras la esencia de esa persona, su cultura y tiempo histórico que son diferentes al del instructor. ¿Cómo resolver las diferentes maneras de expresar las cosas que quiere crear? El docente trata de conocer a la persona desde la amistad e incluso adivinar qué es lo que quiere expresar para saber si lo está haciendo bien. Entonces, yo suelo preguntar: «¿tú qué harías aquí? ¿Un clímax? ¿Qué es lo que quieres hacer acá?». Indago en lo que quiere hacer y si lo resolvió, saber si está satisfecho, nunca decir la manera en la que debe componer. No puedes rozar tu personalidad porque obviamente tú eres el compositor que le está dando clases al estudiante. Pero, no se debe influir ni pretender hacer una escuela de composición “Emilio Mendoza”, que es lo que hacen muchos compositores con nombre, donde todos buscan componer como el maestro y todos copian su estilo. Eso es lo que todos los ‘grandes maestros’ hacen para perdurar en la memoria de la sociedad: la escuela de composición de Carlos Chávez, la escuela de composición de Ginastera...

El alumno es responsable de lo que hace, debe ocuparse de toda la parte técnica. Si quiere escribir debes saber notación; puede preguntar lo que sea, pero su preocupación es la de saber escribir bien. Debe conocer todos los instrumentos, toda la historia de la música occidental de arriba a abajo, conocer la música de otras culturas: la china, la africana, de la india, etc. Tiene que aprender que hay varias maneras de pensar. Recordando a Ioannidis, nosotros, dentro del

arte musical occidental, tenemos un sistema racional; en cambio, hay otros sistemas míticos-mágicos que creen en otras cosas, como dioses y entidades, emociones y brujerías. El alumno de composición va a ser diferente del docente; por lo tanto, el maestro debe conocerlo a través de la obra, de hablar juntos, de soñar juntos; y eventualmente el docente va a poder darle opciones. Nunca decir cuál es la opción correcta que yo haría. No. Eso sería mi manera de componer. Entonces, básicamente, la mejor manera de enseñar composición es no enseñar nada.

LAS VICISITUDES DE UN CREADOR

Mi tránsito por la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) fue muy particular. Esta fue una fundación que reunió diferentes instituciones versadas en estudios del folclor y de etnomusicología, liderada por Isabel Aretz. Mi primera visita al museo de instrumentos, cuando conocí a la Dra. Aretz y se inició la intensa experiencia en el desarrollo de la ODILA dentro de INIDEF por tres años (1982-1984), se asemejaba a la nueva visita que yo hacía al archivo FUNDEF en 1994 cuando regresé a Venezuela, ahora como profesor universitario en permiso de investigación. Tenía el DMA y era además profesor en la State University of New York (SUNY). Tuve la fortuna de que, a pesar de estar recién graduado, conseguí un puesto en la universidad, tenía buen sueldo y podía otorgarle a mi familia una vida estable. En aquel entonces todas las universidades pedían cinco años de experiencia. ¿Cómo cumplía eso si apenas estaba recién graduado? Por fortuna, se abrió en la SUNY la necesidad de equilibrar los miembros en la facultad a nivel de docentes: que fuesen de diferentes culturas. Los afrodescendientes, los latinos,

los orientales, etc., esa fue una ventanita en la que pude entrar. Fui a la entrevista y quedé. Aprendí poco a poco a conseguir los *grants* o financiamiento para la investigación, comencé a publicar, fui ascendiendo. SUNY es una universidad con 64 campus diferentes a lo largo de todo el estado de Nueva York, la más grande de Estados Unidos, luego le sigue la Universidad Estatal de California.

Allí fundé y dirigí una orquesta latina, la Crane Latin Band, como un crédito de estudio, con la cual comencé a tocar por todo el estado y en la ciudad de Nueva York, agrupación que está aun completamente activa en SUNY-Potsdam como el Crane Latin Ensemble.¹⁷ Obtuve un auspicio de investigación para ir a Venezuela con todos los gastos cubiertos para estudiar los Carrizos de San José de Guaribe, que son unas flautas de Pan en el estado Guárico. Cuando estuve nuevamente en FUNDEF fui a saludar a Isabel Aretz y le conté que estaba con mi doctorado, que tenía una beca de investigación y que quería ver las grabaciones que había allí. Ella acababa de sufrir el suicidio de su esposo, el gran folclorista Luis Felipe Ramón y Rivera. Ella me dice:

—Emilio, no quiero seguir, aquí paro. Estoy buscando a alguien que se quiera encargar de FUNDEF.

—Doctora —le respondí—, yo estoy aquí con permiso de investigación de SUNY. Ya yo tengo la *green card*, me la dan cuando vuelva.

Pero mi mamá Sarita murió ese año, 1994, así que pedí permiso para quedarme en Venezuela y asumí la presidencia de la institución. Tenía chofer, en el archivo había miles de grabaciones y fotos bellísimas de todo el folclor latinoamericano, todo el Caribe angloparlante estaba

17 Crane Latin Ensemble: <https://www.facebook.com/cranelatinensemble?ref=ts>.

grabado ahí con la misión de la OEA, había instrumentos y artesanías por todos lados. Era un tesoro. Cuando se es presidente de una institución semejante la gente te respeta. Algo que no había conseguido como compositor, lo conseguí desde el punto de vista burocrático. Después de un par de años tuve que renunciar a SUNY, así como a la *green card* de toda mi familia. Decidí quedarme en FUNDEF, en Venezuela, como presidente, para continuar una comprometida labor, pero a la semana me despidieron para montarse los adversarios, con un circo de mentiras.

El FUNDEF era un instituto especial, todo el mundo estaba contento y eso era una piedrita de atracción para otras personas que decían: «Yo quiero este instituto». La casa era preciosa, llena de computadoras, teníamos web. La primera web cultural y audiovisual que se hizo en Venezuela fue allí en 1995¹⁸ y nos convertimos en líderes en este campo, pero me sacaron. Esto es un ejemplo de lo que son las vicisitudes de un creador. Sin nada entre las manos decidí organizarme. Solo mi creatividad me salva. Cuando un creador está deprimido debe mirar sus obras. Cuando uno tiene una obra, muchas veces no recuerda cómo la compuso. Las composiciones son seres que crecen y tienen diferencias. Uno empieza a aprender de ellas. Yo vi lo que había hecho y entendí que en FUNDEF estaba burocratizado, firmando cheques y cartas todo el día, no podía hacer investigación porque la prioridad era el dinero, el instituto y el personal. Volví a las cosas creativas. Si no hubiera sido por eso, no hubiera ido a tocar la puerta de la Universidad Simón Bolívar (Caracas) para ejercer en lo que me preparé: dar clases

18 Primer Museo Virtual de Instrumentos Musicales de Latinoamérica y de El Caribe: https://ozonjazz.com/web_fundef/home.html.

en una de las mejores instituciones de Venezuela. Cualquier cosa mala que a un artista le pase puede convertirlo en flores. Los compositores somos como las plantas: nos pueden echar encima agua sucia, pero siempre van a salir flores. Aún en los peores momentos que tenga un artista, saldrá victorioso porque creará. Eso es un privilegio que tenemos como artistas. Tenemos asegurada la felicidad de la vida, incluso en los peores momentos y malos tratos que la sociedad nos dé.

COMPONER Y DIFUNDIR: ESA ES LA CUESTIÓN

Como artistas creamos un mundo interior que incluye barrancos y cunetas. Yo le digo a mis alumnos que cualquier idea que tengan la anoten, la graben. Todo lo tienen que anotar, porque cuando surja algún vacío se puede acudir a ello. Otro dato: aprender de las propias obras. Hay una cantidad de cosas que uno comienza y de pronto no se continuaron. Por ejemplo, cuando yo veo el recorte de prensa donde anuncian el estreno de *Alborada* (1975), ahí yo digo: «Alborada son los sonidos del amanecer y este es un diálogo entre el ruido, el silencio y la música». Ahora, casi cincuenta años después, estoy concentrado en la parte ecológica en la cual estaba ya dentro de la primera pieza. Una de las cosas más importantes que yo le pude dar en una clase de composición a alguien es que se autoanalice a fondo para saber qué es lo que está haciendo. Eso puede dar una gran cantidad de soluciones en la misma línea donde realmente se tiene un estilo propio, donde se está haciendo algo innovador. Así, uno se convierte en un compositor que da luz a algo diferente.

Es importante saber que una cosa es componer y otra, la difusión de la música. Si el creador está hacien-

do una obra que considera buena, debe promocionarla y guardarla bien. La música, como la vida, es breve. Cuando la música se termina, desaparece. Igualmente, cuando el compositor muera solo quedarán las obras. Si las obras no están guardadas, organizadas y analizadas en varios sitios, incluso ahora que todo está digitalizado, está la amenaza de desaparecer además de la obsolescencia de sus formatos en cinco años. Lo que esté en la nube no va a ser posible verlo porque cambiarán los sistemas, así como ahora no podemos ver una cinta de VHS. No hay máquinas que las vean.

Dentro de las responsabilidades que implica ser compositor está la creación de textos sobre música para que la gente hable y se dicten clases con la obra. No importa que no se escuche la música, pero por lo menos hablan de la obra. El compositor debe generar un archivo que sea sustentable y perdurable, por lo menos para una generación. También se le puede dejar a alguien semejante responsabilidad: viuda, hijos o una fundación, alguna institución como bibliotecas o archivos para que las guarden. Eventualmente, algún musicólogo se interesará por las obras allí, las partituras, las grabaciones disponibles, etc. Si no se hace así, hay enormes posibilidades que todo lo que se hizo termine en la basura. Eso es terrible.

Esto ya está pasando con varios compositores que se fueron temprano sin hacer mucho impacto, como mi gran amigo Juan Andrés Sans (1956-2005), y Wilmer Flores (1967-2014) y Leónidas D'Santiago (1960-2009), a quienes yo les di clases en la USB. No pudieron ser escuchados en vida. No ganaron ningún premio, pero tienen obras. Quizás allí hay una obra maestra, no sabemos. Como dijo Marcel Duchamp, el éxito de ser artista es un casino de Montecarlo. Es azar el que la sociedad te mire a ti y te dé

la atención adecuada para descubrirte. Está dentro del rubro ‘impacto’ que la sociedad le da al arte. El impacto sube y baja, tiene un eje temporal muy importante, pero si el compositor no tiene impacto en su sociedad cuando está vivo, dependerá de otros que lo hagan. Si la sociedad no sabe que existe el compositor, no lo reconoce, desaparecerá. En resumen, no solo es importante componer, sino también conservar los productos para que sobrevivan hasta que la sociedad tenga la humildad de reconocer su valor.

Dentro de quince años, con suerte veinte, la generación de compositores que nos formamos con Ioannidis estaremos muertos. En este sentido, lo ideal sería contar con un musicólogo para que haga un levantamiento exhaustivo del trabajo de esta generación. Ahora, el compositor podrá esgrimir que no tiene nada qué decir al respecto, con solo dejar en buen estado la obra musical ya es un avance. Hay personas que tienen más éxito que otros en vida. ¿Por qué algunos ocupan cargos en conservatorios o universidades? Hay compositores o artistas que tienen facultades para escalar a nivel social —sucede en todas las profesiones—, académico e institucional, convencen a todo el mundo. Básicamente, entran en círculos de poder, de dinero y de información. El musicólogo Robert Stevenson (1916-2012) me mostró el retrato de la sociedad en la vida de un compositor en aquel momento. ¿Qué hace que un compositor sea reconocido? Que entre en los círculos que la sociedad maneja para ello y eso muchas veces no es por el valor de la obra sino de la capacidad de promoción. Stevenson me indicó que, si no era adinerado, judío u homosexual, no iba a tener chance. Afortunadamente, el hecho de que en este momento tengamos que promovernos a través de YouTube, Instagram, Twitter, correo electrónico, páginas web, etc., hace que nosotros tengamos cier-

ta autonomía. A mí me gusta conocer compositores, sobre todo a los más jóvenes, conocerlos a profundidad, porque me inspira cuando doy las clases. Al analizar y hablar cualquier cosa salgo con la cabeza llena de ideas.

LAS CLASES CON IOANNIDIS

Las clases de Ioannidis en Caracas (1974-1976) eran desde las siete y media de la noche hasta las cinco de la mañana. No había examen de admisión ni de salida, no había currículum. Mucho tiempo después de mi regreso a Venezuela cumplí la promesa que hicimos con Ioannidis de instalar la composición en Venezuela, cuando ingresé a la Universidad Simón Bolívar como profesor de composición. La experiencia de las clases con Ioannidis fue un enigma, porque cuando yo fui por primera vez a Grecia durante el sabático (2008), lo visité y le comenté:

—Yannis, no tengo idea de cómo aprendí composición contigo. Ahora estoy en la Universidad Simón Bolívar dando clases y quiero incorporar tu método.

Cada vez que uno le preguntaba algo a Ioannidis eran tres horas de historia, conceptos y filosofía. Todas las clases eran una gran disertación. Él decía:

—Yo sigo las instrucciones de Sócrates; es decir, nosotros dialogamos con una pregunta y vemos el resultado del pensamiento del alumno. Obviamente, es mucho mejor de uno a uno, yo contigo y tú conmigo, que una clase muy grande que tú no sabes quién anda por ahí perdido.

Pero también la clase grande es interesante porque es heterogénea, donde surgen cantidad de preguntas y diferentes puntos de vista. Ioannidis me dijo alguna vez:

—No hay fórmula, Emilio. Tienes que entender que la enseñanza es en tiempo real como la música, cada

quien la percibe diferente. Yo toco una pieza y cada cabeza la escucha de acuerdo a su bagaje cultural, experiencia, proceso y análisis de lo que tiene archivado en su memoria. Tú no puedes dar la misma pastilla a todos. Hay ciertas cosas que se pueden hacer como un esqueleto, de lo que un compositor debería aprender. Obviamente tienes que aprender orquestación y practicar en tu instrumento. Tienes que aprender historia, notación y las diferentes técnicas. Esas son las cosas comunes, así como hay que aprender a hablar y a lavarse las manos antes de comer.

Coincidimos en el imperativo de aprender un instrumento; le afirmé, con mi experiencia en la guitarra, que el compositor tiene que aprender a tocar, tiene que aprender a sentir la música. Tiene que tener contacto con la música en vivo, porque la música sucede en tiempo real. En una de esas visitas que yo que yo le hacía en Atenas, le dije:

—Tengo una definición diferente a la tuya de la música —cincuenta horas más tarde, continué—: la música es un acto.

—No —me aseguró—, la música es un sistema.

—No, la música es un acto —insistí—, porque la música se define en tiempo real; la música, cuando sucede, es el mejor ejemplo de la definición de un instante. La música que entra por los oídos inmediatamente desaparece, lo que queda en la memoria es todo un proceso de análisis que se hace con lo que se acaba de escuchar, lo que su análisis predice que va a pasar, y con el acumulado de cultura musical en memoria que dependerá del bagaje cultural del escucha. Pero, la música no existe como tal, sino que es un instante, un momento, un microsegundo que estás escuchando.

Después de un rato, me dijo: —Mira, tú como compositor y artista tienes que aprender a pensar, las cosas no son como son, sino como tú las piensas, las defines, y cada quién las piensa diferente.

Así eran sus clases, cualquier persona venía con una pregunta y él elaboraba un discurso. También corregía las piezas, componíamos, hacíamos ejercicios de contrapunto, ejercicios en todos los estilos históricos; pero había momentos en los que solamente pensaba y hablaba. Los egresados de Ioannidis son personas cultas y sensibles.

Ioannidis cometió un errorcito de difusión: todo lo escribió en griego. Al visitarlo en el 2008 en Atenas, me traje a casa toda su producción impresa, pero no pude leer absolutamente nada. Tenía dos opciones: aprendía griego o coordinaba un proyecto de traducción de su obra al inglés y/o al español. Me ofrecí a hacer eso y conseguí una musicóloga griega, Meropi Koutrozi, que estudiaba la maestría y luego el doctorado en Londres sobre el tema de Ioannidis, para iniciar la traducción al inglés, como recientemente coordiné la traducción al español de un librito sobre arte entre varios de sus antiguos estudiantes venezolanos.¹⁹

Como compositores tenemos que buscar aliados en vida, y garantizar que haya alguien que esté preparado para seguir eso. Ideal sería un gerente y un musicólogo. Pero si no, la viuda, hijos o algún familiar. A raíz de la pandemia, si muere un compositor va a pasar desapercibido. Es un momento de catástrofe mundial y, hablando artísticamente, mal momento para morir porque se convierte en una cifra más entre los miles de víctimas del virus.

19 "On Art", así como casi toda su producción bibliográfica, se encuentra disponible solo en griego y en pdf no-descargable en el web de su propia organización educativa, la Athens Music Society: <https://athensmusicsociety.com/en/>.

CARTA A UN JOVEN COMPOSITOR

La nueva generación de compositores debe invertir en mejorar las habilidades de expresión verbal, tanto escrita como sonora; debe tener el manejo eficiente de dos idiomas, sobre todo inglés. Debe invertir en un buen instrumento y procurar pasar por la experiencia de la tesis, esto es importante porque exige que se escriba bien, que se exprese bien y eso es muy valioso. El compositor tiene peso en las personas y liderazgo cuando sabe hablar. Desde grupos de gente, desde el condominio, desde la misma escuela; cuando se habla con propiedad, y se sabe expresar las cosas bien, tiene capacidad de influenciar. Escribir, todo lo que puedan; leer, todo.

Como compositor hay que aceptar el hecho de que somos sabios. Somos los sabios de la música. Tenemos que saber todo y, además, sabemos algo que muy pocos saben, que es crear, hacer algo nuevo. No solamente eso, sino que creamos un estilo, creamos una expresión que hace que la gente diga inmediatamente: «Esa que suena es Emilio Mendoza o Pérez Valero»; es decir, es sumamente difícil, y encima de todo eso, nadie nos paga. Lamentablemente, ahora son los directores los principales líderes y nos están dando el peso de promover y darnos a conocer porque si no, mueres en el olvido, indiferente a la sociedad.

Vamos a tratar de que esa carrera sea establecida y respetada dentro del mundo de la música y si no es el Estado, que una fundación nos pague. Así como Theo financió a su hermano Vincent van Gogh, y si no hubiera sido por Theo, van Gogh no hubiese creado nada. Él no estuvo buscando los reales, 'matando tigres', para comprar café. Los compositores, como gremio, tenemos la responsabi-

lidad de crear la cultura musical de nuestro país. El Estado debería permitirnos cierta libertad financiera para crear esas obras maestras. Sin duda alguna. El músico se hace cada día mejor porque tienen más archivos, más experiencia, y el oído aprende con el tiempo. El oído analiza todo, lo clasifica en la cabeza.

La capacidad de difusión que tenemos hoy en día es una contradicción incluso desde el confinamiento. Estamos en el momento de alta tecnología para la comunicación. El hecho de que podamos usar WhatsApp u otras aplicaciones, discutir a miles de kilómetros y conocernos fácilmente, intercambiar música, videos, partituras, fotos, indica que estamos en la era de la desinformación, donde la gran mayoría de las cosas que estamos escuchando o leyendo es mentira o de pésima calidad. Antes había árbitros que legitimaban, en cambio ahora cualquiera dice lo que sea y no sabemos cuál es la verdad. La democratización de la publicación ha traído libertad, pero también basura a montones.

Los nuevos compositores tienen dos labores importantes: componer y difundir las obras. Que valga la pena componer para la sociedad que les rodea. Que con conceptos, palabras y textos puedan convencer a inversionistas privados y entes públicos. Sin eso, deben hacerlo con su propio dinero. Que tengan la capacidad de convencer a través de lo que están haciendo en composición para que asienten sus piezas y música en la academia, la única entidad que tiene memoria en caso de que no logren ser valorados en vida o después de muertos. Si varias personas hacen tesis sobre la música de un compositor en específico, hay mayor probabilidad de que este perdure en la memoria colectiva y cultural. Por ejemplo, una de las cosas que impacta es la innovación. Si el joven compo-

El compositor tiene algo nuevo suele significar impacto, puede ser en instrumentación, técnica o estilo. Ese es el ‘efecto circo’. Si hace cosas contrarias a la sociedad en sus normas, usualmente causa impacto, como fue el caso de Los Beatles, altamente innovadores.

El compositor debe rodearse de musicólogos, un mánager o un gerente que, eventualmente, haga la labor de difusión. Si lo hace el propio compositor debe formar un equipo. Ese equipo puede ser institucionalizado con un *community manager*, otro que realice la transcripción, otro que resguarde el archivo en caso de muerte, alguien que haga un concierto con las obras. ¿Cómo lograr difusión? 1) Organiza un equipo, 2) busca financiamiento, 3) encuentra una causa útil para la sociedad, algo que haga falta. Por ejemplo, con el activismo ecológico yo pensé que tenía un tema para causar impacto y para tener razón en el funcionamiento social, y que iba a conseguir financiamiento. Pero fue un fracaso total. Resulta que lo ecológico no causa aún impacto, lamentablemente. Y peor cuando escogí, hace cinco años, uno de los contaminantes menos atendidos y visibles que es el ruido versus silencio, en lo cual voy a concentrarme dentro del sistema ecológico que es múltiple, diverso y muy complejo. Todo está conectado. Pero el caso fue que pasé de ser un luchador a través de la música por la ecología del aire, de las aguas, de las especies, del reciclaje, etc., a escoger el silencio.²⁰

El compositor es una persona muy sensible; hace obras, aunque no le paguen, no las reconozcan y crea a

20 Ver en la página de su grupo de música ecológica, Ozono Jazz (<https://ozonozazz.com>), el emprendimiento con música del activismo ecológico, sobre todo en torno a la denuncia de derrames de petróleo y en el resguardo del ‘sonido de la Tierra’, comenzando con una solicitud formal de enmienda a la Constitución de Venezuela (1999), que omitió el cuidado del entorno sonoro en su artículo 127. Ver los “Considerandos” en: <https://ozonozazz.com/ozono/considerandos.html>.

pesar de las circunstancias. En ese sentido, es pertinente abrir varios frentes para lograr éxito como compositor, como abordar muchos estilos. Ya sea por la necesidad de sobrevivir que obliga a hacer muchas cosas y, como una esponja, de todos los estilos se nutre el compositor. Si es una persona dispersa y pasa por un área ocupacional diferente a la música, esto afecta. Hay la posibilidad de realizar investigación y afiliarse a una institución, la universidad donde enseña o dónde existan residencias artísticas.²¹ El compositor necesita tiempo para producir obras, sean partituras o grabadas. Si no se tiene eso, no existe. Si no hay obras, no hay nada.

CONCLUSIONES

El compositor debe dejar que la intuición lo guíe, creer en su voz interna, en lo que le da placer y alegría; debe tener espacios con amistades de verdad. Yo me fui para África porque fue lo que la intuición me mandó a hacer. El compositor debe tener musicalidad y actividad musical, vivir e intercambiar con otros músicos en vivo. Están los compositores que no tocan nada, componen desde su computadora; tocar frente a un público y junto a una banda hace que el compositor aprenda a escuchar. Esa actividad se la pierden los compositores que no tocan, sino que se limitan a enseñar, hablar, analizar y escribir tesis. Esos no son compositores. Recomiendo tocar música folclórica, jazz, pop, lo que sea, pero en pequeñas agrupaciones, donde pueda ser un instrumentista que disfrute la música como

21 El autor ha dedicado muchas estadías en residencias artísticas. Por ejemplo, en el ZKM - Zentrum für Kunst und Medien, en Karlsruhe, Alemania, dedicado a la investigación audiovisual sobre la abstracción en videoarte y la música visual. Ver sinopsis de esta investigación en curso en <https://ozonojazz.com/emilio/avia/avia.html>.

es. La música es un acto, es acción, la música vive cuando se escucha en tiempo real, así como la vida misma.

A la hora de componer para una orquesta pasan muchas cosas, dependiendo desde dónde se haga. Para graduarme de compositor tenía que hacer una pieza para orquesta, como en casi todos los programas de estudios de composición. La obra para orquesta como meta suprema. ¿Vale la pena que el compositor gaste tiempo en hacer música para orquesta si no se toca? Hacer una pieza de orquesta implica, por lo menos, tres meses de trabajo. Si uno va a hacer una pieza de orquesta para graduarse de compositor, esa va a ser su última pieza para orquesta, porque no van a dar ganas de hacer más ya que nunca las van a tocar. Cuando yo estaba en Alemania, el problema principal para que le tocaran una obra a un compositor era que había de meterse en el bolsillo al director a través de una superlabia. Corrí con buena suerte con *Pasaje*, que la tocaron en Bilthoven, Países Bajos, en el Concurso Internacional Gaudeamus. Pero tuve que ir con cada músico y convencerlos. Me hice amigo de todos los músicos. Estuve con ellos, analizamos la partitura, les mostré los gráficos, conversamos sobre la obra. Cuando tocaron había energía en el aire y gané el codiciado Premio. Cuando la gente no escucha sonidos sino energía, el auditorio lo siente. Un compositor que estudie dirección tendrá el privilegio de dirigir sus piezas y, si pagan por eso, puede correr el riesgo de dejar la composición por la dirección. Los compositores son muy valiosos y eso hay que reivindicarlo, especialmente en América Latina.

La orquestación es una práctica de imaginación que poco a poco se cultiva y se desarrolla. Por ejemplo, usualmente las composiciones llegan por ‘inspiración’ en los inicios, las ideas aparecen desde la imaginación. Una de

las cosas que sucede en este momento es que, como hay música por todos lados, yo no puedo pensar en mi fantasía sonora interna. Todas esas ideas que tengo no me salen porque hay música sonando por todos lados. Entonces, para hacer orquestación la mejor enseñanza es a través de la escucha de las mejores creaciones. Han existido grandes orquestadores como Ravel, Mozart, Beethoven, Debussy, Strauss, entre otros; hay que revisar las partituras de cómo lo lograron, revisarlo e imitarlo. Eventualmente, hacer partituras y revisar con música en vivo se ve el *feedback* de lo que se desea lograr. Se compone desde la cabeza, desde la técnica y desde la imaginación. Me he dado cuenta de que las ideas llegan cuando no pienso en nada. Hay que generar bocetos y bocetos, cualquier idea que llegue hay que grabarla; de lo contrario, se pierde. Alguien te habla y se desaparece.

El compositor es un ser especial; artistas somos. Artistas. Hay que sentir orgullo de ser especiales y la sociedad debe tratarnos con especialidad, porque no hay muchas personas que tengan este don. Somos muy pocos.



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Allueva, Félix. *Crónicas del rock fabricado acá: 50 años de rock venezolano*. Caracas: Ediciones B, 2018.
- Aranda, Pablo. “Conversación con Mauricio Kagel”, *Revista Musical Chilena*. Año 50, N.º 185, 1996: 60-66.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam University Press, 2012.
- Cheung Ruiz, Meining y Luis Pérez Valero. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil: UArtes, 2020.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: NorteSur, 2010.
- — —. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.
- Clarke, Eric y Nicholas Cook (eds.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Claro Valdés, Samuel. “Musicología y sus términos correlativos”, *Revista Musical de Venezuela*. N.º 36, 1998: 1-170.
- Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 1971.
- Ereña Mínguez, Germán e Isidoro Fagoaga. *El tenor olvidado*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2018.
- Escamilla, Lorenzo. “La participación de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea en los Festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea entre 1976 y 1990”. Tesis de Licenciatura. Universidad Arturo Michelena, San Diego, Venezuela, 2014. Director de tesis: Luis Pérez Valero.

- Fennings, Isolde. “Importancia de los instrumentos de cuerdas pulsadas y sus tablaturas”, *Revista Musical Chilena*. Vol. 14, N.º 72, 1960:34-60.
- Fox, Christopher. “Darmstadt and the Institutionalisation of Modernism”. *Journal Contemporary Music Review*. Vol. 26, 2007: 115-123.
- Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*. Año 55, N.º 195, enero-junio, 2001: 38-64.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004.
- Grier, James. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Haefeli, Anton. *IGNM. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. Berlín: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.
- Heile, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Iddon, Martin. “The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse”, *The Musical Quarterly*. Vol. 87, N.º 1, Spring, 2004: 87-118.
- Iglesias Rossi, Alejandro. “Geocultura y creación musical”. *Primer encuentro internacional de Investigación en Música*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja. Colombia: 2008.
- — —. “Plan de Estudios de Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América”. Plan de Estudios. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires: 2015.

- — —. “Técnicas Contemporáneas de Creación e Identidad Cultural”. Conferencia pronunciada en la Academia Nacional de Educación de Argentina, 8 de noviembre. 2007.
- Iglesias Rossi, Alejandro y Susana Ferreres. “Arte y sacralidad en los instrumentos nativos de América”. *El Orejiverde. Diario de los pueblos indígenas*. 6 de noviembre de 2016. Disponible en: <http://www.elorejiverde.com/el-donde-la-palabra/1973-arte-y-sacralidad-en-los-instrumentos-nativos-de-america>.
- Iglesias Rossi, Alejandro, Susana Ferreres, Lucas Mattioni, María Emilia Sosa Cacace, Guillermina Couso y Diego Gobbo. “Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata”, *Revista del Museo de la Plata*, Vol. 5, N.º 1, 2020: 383-406.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Nueva York: Dover, 1992.
- — —. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Nueva York: Dover, 2005.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”, *Cuadernos de etnomusicología*. N.º 8, 2016: 20-47.
- Juliá Seguí, Gabriel. *Diva. La soprana Juanita Capella*. Milano: Congedo, 2006.
- Kohan, Pablo. “Isabel Aretz (1913-2005)”, *Revista Musical Chilena*, Año LIX, N.º 204, julio-diciembre 2005: 139-139.
- Kornetis, Kostis. *Children of Dictatorship: student resistance, cultural politics and the ‘long 1960s’ in Greece*. Washington: Bergham Books, 2013.
- Lefrancois, Carmen. “À la croisée des parallèles”, *Le Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, N.º 81, 2009: 20.

- Logothetis, Georgios, Apostolos Matsaridis, Vasileios Kaimakakis. "The panem et circenses policy of the Regime of the Colonels in Greek sport, 1967-1974". *Studies in Physical Culture and Tourism*. Vol. 19, No. 4, 2012: 174-178.
- López-Cano, Rubén. "Investigación artística en tránsito". *Resonancias*. Vol. 24, N.º 46, enero-junio 2020: 135-140.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014.
- Marín López, Javier. "Editorial: Investigar la performance". *Revista de musicología*. Vol. 39, N.º 1, enero-julio 2016: 11-16.
- Martin, Peter. "Interpretación de música para laúd en guitarra", *Clang*. N.º 2, 2008: 52-59.
- Martino, Silvina. "La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Vol. 33, N.º 2, 2019: 73-90.
- Melfi, María Teresa. "Biografía inédita Isabel Aretz". Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educación Musical, 1997.
- Mendoza, Emilio. *Cancionero Digital de PTT*. 2013. Disponible en <https://ozonozjazz.com/emilio/ptt/bio.html>.
- — —. "Composición en Venezuela: ¿Profesión en peligro de extinción? Un análisis de contradicciones", 2010. Disponible en: https://ozonozjazz.com/emilio/escritos/composicion_en_ven.html.
- — —. "La utilización de instrumentos étnicos en la composición del arte musical en Venezuela en la segunda mitad del siglo XX (1965-1999)", *Revista Musical de Venezuela*. 44, 2004: 8-91. Disponible en: https://ozonozjazz.com/emilio/articulos/instrum_etnicos.pdf.
- — —. "Pulso, Reggaetón y Sexo: El Tempo del Amor", 2019. Disponible en: https://ozonozjazz.com/emilio/articulos/tempo_amor.pdf.

- — —. “Sistema Modular para la Enseñanza de la Lectura y Transcripción Rítmica”, 2000. Disponible en: https://ozonozjazz.com/emilio/articulos/sistema_modular.pdf.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Palmer, Caroline. “Music Performance”. *Anual Review Psycology*. Vol. 48, 1997: 115-138.
- Parra Valencia, Juan Diego (comp.). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes, 2019.
- Pérez Valero, Luis. “Arte indexado / Arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades”. En *Construcción ecléctica de los saberes*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019: 66-83.
- — —. “Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo”. Ponencia. XXIV *Jornadas de Investigación en Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes*. Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba. 4, 5 y 6 de noviembre de 2020.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina”. *Anuario Mariateguiano*, Vol. IX, N.º 9. Lima, 1998: 113-122.
- Sánchez Rodríguez, Virginia. *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: UMA, 2018.
- Sans, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. Buenos Aires: INMCV, N.º 23, 2015: 17-42.
- — —. “Musicología o investigación musical”, *Estesis*. N.º 3, 2017: 22-31.
- Sloboda, John A. (ed.). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Nueva York: Oxford, 1988.

- Stevenson, Robert. “La obra de la compositora Isabel Aretz”, *Inter-American Music*, Vol V, N.º 2, 1983.
- Taruskin, Richard. “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections On Musicology and Performance”. *Journal of Musicology*, 1982: 338-349.
- Turner, Gisele. “Relatos de poder desde el Sur”. *Daily News Newspaper*, Sudáfrica, Edición 19 de mayo de 2010.
- Vandamme, William. “Fronteras del silencio”, *Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, N.º 81, 2010: 2.
- Veziñhet, Emeline y Géraldine Rue. “Les frontières du Silence”, *Le Journal du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, N.º 79, 2009: 15.

SOBRE LOS AUTORES

Silvina Martino (Avellaneda, Argentina, 1974)

Cantante e investigadora. Galardonada con diversas becas y distinciones internacionales, es licenciada en Artes musicales con orientación en Canto del Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo, Universidad Nacional de las Artes (UNA) de Argentina, en donde ganó por concurso la titularidad docente en la cátedra de Técnica vocal, así como docente adjunta en la carrera de Dirección coral, en la cátedra de Italiano aplicado al canto; también es profesora nacional superior con especialización en Canto. Como investigadora en la UNA ha sido codirectora del proyecto de “Investigación Música, Identidad e Inmigración italiana en Sudamérica” y en la actualidad codirige el proyecto “Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música y Declamación”. Ha participado como expositora en el IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS), Buenos Aires 2019, y en las I Jornadas de Investigación Musical organizadas por la Universidad Nacional de Loja en Ecuador (2019) dictando un taller de técnica vocal y un concierto como intérprete junto al musicólogo Juan Francisco Sans. Actualmente cursa el doctorado en Música, especialidad Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Daniel Díaz Cerda (San Antonio, Chile, 1971)

Magíster en Pedagogía universitaria, Universidad de Playa Ancha (2018). Intérprete Superior con mención en guitarra y licenciado en Ciencias y Artes Musicales por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2002). Ha realizado una inten-

sa labor docente y artística en ambas universidades, destacando en las áreas de pedagogía y educación musical, teoría de la música, guitarra y dirección de ensambles. Ha realizado cursos de perfeccionamiento en el ámbito de la musicología a través del Programa para la Protección y difusión del patrimonio artístico iberoamericano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2007); diploma del Sistema Kodály en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2014) y como estudiante en los cursos de posgrado de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Sus intereses actuales de investigación giran alrededor de la guitarra folclórica chilena y su inserción en los programas de educación docente, y sobre el compositor Sergio Solar en el contexto latinoamericano y europeo.

María Emilia Sosa Cacace (San Luis, Argentina, 1991)

Licenciada en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y solista de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de dicha institución. Tesista de la maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la UNTREF. Docente titular de Historia de la Música II y docente adjunta de Iconografía y Máscaras en la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. Como investigadora del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia IDECREA “Dra. Isabel Aretz”, se especializa en la recuperación del patrimonio cultural a través del estudio y construcción de instrumentos y máscaras precolombinas. Ha realizado trabajos de investigación en museos de Argentina, Perú, Chile y Bolivia e investigaciones de campo en las comunidades Hiwi y Piaroa del Amazonas venezolano. Desde el año 2012 participa en proyectos de investigación en el marco de la Programación científica de la Secretaría de Investigación y Desarrollo de la UNTREF. Como solista de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías se

ha presentado en conciertos y seminarios en Francia, Cuba, Eslovenia, Puerto Rico, Perú y Argentina.

Emilio Mendoza Guardia (Caracas, Venezuela, 1953)

Primer venezolano en ser seleccionado para un festival ISCM en Boston (1976) y en ganar el prestigioso Premio de Composición Gaudeamus (1978), en Bilthoven, Países Bajos. Alumno de Yannis Ioannidis, cofundó la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (1975). Obtuvo el *Diplom in Komposition*, Robert Schumann Institut - Musikhochschule, Düsseldorf (1980) y estudió Danza y Percusión africana en Kokrobitey, Ghana (1981). Premio Nacional de Composición (1981 y 1991), cofundó, dirigió, ejecutó y compuso para la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos ODILA en Caracas (1982-87), con giras, discos, videoarte y danza. Recibió el *Doctor of Musical Arts (DMA) in Composition* en la Catholic University of America, Washington, DC (1990). Fue profesor asistente en SUNY-Potsdam, EE. UU. (1991-94). En 1995 desarrolló la primera web cultural de Venezuela sobre instrumentos musicales, como presidente de la Fundación de Etnomusicología y Folklore, FUNDEF, en Caracas. Profesor titular jubilado de la Universidad Simón Bolívar, Caracas (1998-2013), fundador y primer presidente de la IASPM/AL-Capítulo Venezuela, así como miembro del Consejo Presidencial de la ISCM por dos períodos (2004-08). Se dedica al activismo ecológico musical como guitarrista en su grupo Ozono Jazz, a la publicación de composiciones y artículos, así como a la investigación audiovisual y etnomusicológica.

Luis Pérez Valero (editor) (Barquisimeto, Venezuela, 1977)

Compositor, musicólogo, director de orquesta, docente y productor musical. Doctorando en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster universitario en Música española e hispanoamericana por la Universidad Complutense de

Madrid (2012), magíster en Música por la Universidad Simón Bolívar (2009) y licenciado en Música, mención Composición por IUDEM-UNEARTE (2005). Como investigador ha publicado los libros *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (UArtes Ediciones: 2020) y *El discurso tropical. Industrias culturales y producción musical* (UArtes Ediciones: 2018), así como artículos en diversas revistas arbitradas. Como compositor su obra es publicada y distribuida por la editorial estadounidense Cayambis Music Press. Actualmente es docente e investigador de la Universidad de las Artes del Ecuador en Guayaquil.



Una publicación digital de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones
de Guayaquil, noviembre de 2020.

Familias tipográficas: Merryweather y Unisans

En medio de la pandemia de COVID-19 que azotó al mundo en 2020, se llevó a cabo el Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana en el marco del módulo Métodos de investigación musical de la maestría en Composición musical y artes sonoras de la Universidad de las Artes. En esta primera edición participaron cuatro invitados internacionales, quienes compartieron con los estudiantes de posgrado sus puntos de referencia, experiencias y resultados preliminares en investigación. El contenido del simposio se dividió en dos partes: la primera por Silvina Martino y Daniel Díaz Cerda, quienes nos acercaron a la investigación musicológica en sí, compartiendo sus experiencias desde lo académico y lo anecdótico. La segunda parte estuvo en manos de María Emilia Sosa Cacace y Emilio Mendoza Guardia, quienes, desde diversos puntos de vista, confrontaron el compromiso de la investigación en artes, la creación y la investigación musicológica.

Artes
EDICIONES
MEMORIAS

ISBN 978-9942-977-34-2



9 789942 977342

