

OPINIÓN MUSICAL

Año 4 - Número 2 - Marzo/Abril 2024

Idea original y redacción : Bernardo F. Di Marco

Vicente Moronta,

la música como instrumento de transformación



*

Estrategias de estudio para músicos.

*

Entrevista a Luis Menacho, compositor.

*

Nuevos vientos musicales suenan en la Patagonia austral.



Espacio de escucha



OPINIÓN MUSICAL

Año 4 - Número 2 - Marzo/Abril 2024

SUMARIO

- 03 Estrategias de estudio para músicos.
- 10 Entrevista a Vicente Moronta, oboísta.
- 14 Entrevista a Luis Menacho, compositor .
- 21 Nuevos vientos musicales suenan en la Patagonia austral.
- 23 Espacio de escucha.

STAFF

Idea original y redacción:
Bernardo F. Di Marco

Correctora:
Cecilia Majlis

Diseño & Maquetación:
María Laura Rodríguez

Usted es libre de:

Compartir - copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Adaptar - remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia.

Bajo los siguientes Términos:

Atribución - Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial - Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

CompartirIgual - Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

No hay restricciones adicionales - No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Imágenes: Freepik.

Palabras de autor

Estimados lectores: Comenzando el cuarto año de la revista les acercamos algunos artículos relacionados con la pedagogía musical, con la enseñanza y con el aprendizaje de la música. El estudio de la música es un fenómeno complejo que tiene varias aristas, el aprender y el enseñar son conceptos que a lo largo de la historia fueron cambiando su significado. Hoy en día podemos plantearnos los siguientes interrogantes: ¿cómo estudiamos música?, ¿cómo estudiamos nuestro instrumento para que los resultados sean óptimos?, ¿es lo mismo estudiar de manera consciente que hacerlo de memoria? Abordaremos estos puntos en el artículo principal.

En entrevista, Vicente Moronta, oboísta venezolano, nos relata sobre la música contemporánea del siglo XXI y su trayectoria desde Venezuela hasta Europa a través de interesantes proyectos musicales. Vicente nos cuenta sobre las obras que han sido dedicadas para su instrumento principal, el oboe, y sobre cómo aprender a escuchar la música de una manera didáctica y accesible.

En una segunda entrevista, Luis Menacho, pianista y compositor platense nos cuenta sobre la música actual, los procesos compositivos de sus obras y la relación entre la luz y la sombra como fenómenos que dan origen a una composición musical. Luis ha planteado interesantes conciertos escénicos donde la música, a través de lo tímbrico, cobra un rol de relevancia.

Queridos lectores, Opinión Musical es un espacio destinado a abrir puertas y nuevos espacios tanto para músicos profesionales como para estudiantes y para el público en general. Estamos contentos de poder compartir estos pensamientos con ustedes. Esperamos que este número les sirva de interés.

Saludos cordiales.



Opinión Musical es un espacio libre e independiente de temáticas artísticas y musicales. ¿Te gustaría hacer una donación o suscribirte a la revista?

Escribinos a info.opinionmusical@gmail.com y te indicaremos los pasos a seguir.

Las ideas expresadas en Opinión Musical pertenecen a los entrevistados. Opinión Musical solamente comparte las notas enviadas por los mismos.

Estrategias de estudio para músicos

por Bernardo Di Marco

El presente artículo surge a partir de la Conferencia nro. 36 del ciclo "Charlas desde El Calafate".

Alumnos, colegas, quería compartir con ustedes un tema que está relacionado con el estudio y sus diferentes metodologías. ¿Cómo podemos estudiar mejor?, ¿cómo podemos optimizar nuestro nivel de aprendizaje frente a los exámenes, frente a los concursos e, incluso, en nuestra rutina diaria? En este artículo hablaré acerca de las estrategias de estudio; si bien me centraré en la música y en la práctica instrumental, las ideas planteadas podrían valer para cualquier tipo de actividad o profesión.

Es cierto que estamos atravesando momentos difíciles en cuanto a la enseñanza y al aprendizaje debido a la laxitud de maestros, instituciones y alumnos. Esta situación no es local sino, más bien, es una cosmovisión global de nuestra época y a estos factores, en algunas regiones del planeta, se suman dificultades serias como la pobreza o la guerra, situaciones que dificultan o impiden un correcto aprendizaje.

Conviene preguntarnos, en un primer momento, cómo estudiar y cómo plantear una buena metodología de estudio. El estudiar no debería ser algo fortuito, casual o espontáneo, sino que sería importante desarrollar y adquirir técnicas que nos pudieran asistir en nuestra actividad para lo cual sería fundamental que existieran un planteamiento y un lineamiento para no fracasar en el intento de llevar a cabo el estudio. Me pregunto entonces, ¿qué es estudiar? Pues sería la capacidad de incorporar conocimientos, de vivenciarlos y ponerlos en práctica; la incorporación sería el primer paso y este proceso debería ser realizado de una manera metódica, consciente y constante en el tiempo. El segundo paso sería hacer propios esos conocimientos, es decir, internalizarlos y hacerlos parte de nuestra estructura pensante y, a partir de ello, vivenciarlos, tener la experiencia tangible de estar en contacto con esos saberes a través de la realidad y, por último, llevarlos a la práctica diaria.

Pensemos, entonces, en un estudiante de medicina; él mismo estudiará de los libros la teoría, comprenderá el hecho teórico (si no estudia de memoria) y luego lo hará propio a través de un proceso cognitivo consciente. El futuro médico vivenciará los conocimientos adquiridos en el libro en un laboratorio, en las prácticas de consultorio o quirófano mientras es ayudante de un profesional capacitado y luego, en el futuro, pondrá todos estos conocimientos en práctica en su consultorio una vez concluida su carrera. Es cierto que estudiar no es tarea fácil y nos encontraremos con dificultades en el camino. Citaré algunos enemigos del estudio, ¿cuáles son ellos? Los mencionaré a continuación:

● UN CONTEXTO NO ADECUADO:

Supongamos que quisiera ser un artista, un profesional de la música, pero me encuentro en un lugar geográfico alejado de los centros artísticos importantes de mi país, en un contexto que no pueda contener mis expectativas o que no me proporcione las herramientas para mi actividad futura; en esta situación, encontrar un ambiente adecuado sería lo ideal para poder desarrollar mis capacidades. También puede suceder que, estando en la ciudad con más oferta artística del mundo, mi contexto social, familiar o mi medio ambiente no sean favorables para mi vocación al no encontrar personas adecuadas que puedan guiarme en el proceso que quiero elegir; muchas veces algunos alumnos se mudan a centros artísticos importantes, pero no encuentran un maestro que pueda conducirlos en el estudio de su instrumento. Otra situación podría ser que en pequeños pueblos alejados de las grandes metrópolis se encuentre algún maestro que pudiera ayudar a este promotor artista a seguir su elección, hoy en día también tenemos la posibilidad de internet.

Como les cuento a mis alumnos en nuestras clases, la generación de los años 80 debía viajar largas horas en ómnibus de larga distancia para tener una hora de clases con el mejor maestro en la ciu-

dad capital y a ello se sumaba el costo económico que debía invertirse. Hoy en día abriendo la tapa de nuestra computadora, encendiendo nuestro móvil y haciendo dos clics podemos tener al mejor maestro en la comodidad del living de nuestra casa. Es aquí donde quiero puntualizar el hecho de la resistencia de ciertos maestros y estudiantes de música respecto de las clases online las cuales son exactamente lo mismo que las clases presenciales. Algunos dirán que el sonido no es bueno o que la música requiere estar presente, pero algo traumático quedó también luego de la experiencia del aislamiento por la pandemia. Pues bien, más allá de la calidad del sonido, de la imagen o de un *delay* en la comunicación, lo importante de aprender o enseñar a distancia es la posibilidad de transmitir un mensaje que no solo será sobre la técnica instrumental o sobre la teoría, es un mensaje de contención para ampliar un contexto y hacerlo más adecuado para el estudiante. Creo que esto es lo más valorable de un curso o de una clase *online*.

● INSTITUCIONES PRECARIAS

Este es otro de los factores perjudiciales para el estudio desde el punto de vista de la infraestructura, de la capacitación de los docentes, de los programas de estudio, etc. Instituciones que no pueden contener a los estudiantes y que no pueden darles las herramientas adecuadas.

● LA IDEOLOGIZACIÓN

Este es un factor problemático también. En las instituciones donde hay un alto contenido de política partidaria puede desviarse la atención del estudiante quien se ve involucrado en actividades que no están en relación con su materia, la música. El punto aquí es que estos tipos de instituciones tomarán el hecho artístico musical y lo cubrirán con un halo de ideología y se servirán del fenómeno educativo para lograr sus metas, las cuales no tienen que ver precisamente con el objetivo musical sino, más bien, con el hecho de transmitir una línea de pensamiento bien precisa. En la historia del siglo XX podemos encontrar varios ejemplos de la utilización ideológica del arte y de la música en particular, por lo tanto habría que tener cuidado al momento de elegir ciertas instituciones que promueven contenidos periféricos que no estamos interesados en aprender o no son el centro de lo que queremos estudiar que es la música.

● LA POBREZA Y LA VIOLENCIA DE LA GUERRA

Son situaciones extremas que impiden el correcto aprendizaje. De la mano de la pobreza viene la

malnutrición y este problema es bien conocido: si un niño no se alimenta bien desde pequeño, no desarrollará su sistema nervioso y, en consecuencia, no desarrollará bien sus capacidades cognitivas en la vida adulta. En países donde el porcentaje de pobreza es alto se compromete seriamente el futuro generacional de una nación y la violencia de la guerra expone a las personas a situaciones límites de desplazamientos, campos de refugiados y destrucción de instalaciones educativas que impiden el hecho de aprender y de enseñar.

● LA PROCRASTINACIÓN

Es postergar continuamente las tareas, es decir, dejarlo todo para más adelante. Esto puede transformarse en un hábito no muy saludable: mañana estudiaré, el semestre que viene daré el examen, el año que viene daré un concierto. Hay estudios sobre este aspecto de la procrastinación y el hecho es que se puede superar poniéndose en la tarea y, a veces, con la ayuda de un buen *coach*; para esto los maestros de instrumento o de música en general deberían tener conocimientos de *coaching* ontológico. Al momento, los institutos de formación de profesionales en general no tienen este tipo de materias relativas al *coaching*, pareciera que ser maestro es decirle al alumno que toca desafinado: "Tocá mejor o elegí tal pieza o digitación", pero ¿qué hay de la parte mental? En la mayoría de los casos, la técnica del alumno funciona muy bien, pero falla la parte de la organización y el orden mental fundamentales para alcanzar los objetivos. La fuerza de voluntad y los buenos hábitos serán de principal ayuda.

● TIEMPO LIMITADO

Uno de los obstáculos o excusas que escucho más comúnmente en las clases tienen que ver con el hecho de: "No tuve tiempo, tengo muchas cosas, no llego". Lo cierto es que todos tenemos veinticuatro horas en el día, siete días en la semana, treinta días en el mes o trescientos sesenta y cinco o trescientos sesenta y seis en el año según el caso, la cuestión es qué hacemos con ese cheque en blanco que se nos da todas las mañanas al levantarnos, con ese cheque llamado tiempo. Muchas veces invertimos el tiempo en cosas que no nos aportan o no nos interesan solo por mera obligación, pero sería bueno delimitar cuáles actividades son más importantes que otras para mí. Las actividades que requieren de una atención inmediata y urgente las debo atender en el momento si no pueden transformarse en un espiral complicado de resolver, las actividades urgentes y no importantes las puedo delegar, aquellas importantes que no son urgen-



tes las puedo dejar para más tarde y las actividades no importantes y no urgentes para mí serían candidatas para eliminar de mi agenda, siempre el tiempo será una cuestión de prioridades.

● FALTA DE METODOLOGÍA

Al momento de estudiar una partitura observo que muchos alumnos pretenden simplemente tocar la música de comienzo a fin bajo el principio de la repetición. Siempre recomiendo tener una estrategia antes de comenzar a tocar: analizar la partitura, escuchar una buena versión, pensar en abordar la partitura desde el solfeo, la armonía y el fraseo, indagar sobre la historia de la obra y sobre el contexto en la cual el compositor la escribió. Para ello hay que tener un conocimiento previo de lo teórico por lo que recomiendo a los alumnos y también a profesores que se perfeccionen en este punto del saber musical. Es también importante el objetivo que se quiere alcanzar, a veces puedo visualizar que la meta no está clara y entonces me dispongo a asesorar.

● LA BAJA AUTOESTIMA

Observo en la experiencia que hay estudiantes que no tienen fe en sí mismos lo cual puede deberse, quizás, a una serie de experiencias vividas o escuchadas desde su propia biografía. Quizás el ambiente familiar y escolar no fueron un estímulo en la música o en la vida en general de esa persona, quizás algún maestro, a través de comentarios no muy buenos, ha bajado la autoestima de ese estudiante y frases como “no puedo, no me sale, no tengo talento” son bastantes escuchadas en las sesiones de clases que doy. Es cierto que nuestras capacidades son limitadas y que no somos perfectos, pero así como esto mencionado es una reali-

dad, por otro lado hay una verdad encaminada a un pensamiento positivo y este es: “Puedo superarme día a día en los obstáculos y hacer de ellos un motor de búsqueda. Cuanto más pueda concretar experiencias, adquirir hábitos y conocimientos, más voy a ir ampliando ese cerco, ese límite y voy a ir creciendo cada día más”.

Respecto del dominio de la música, encontraremos diferentes situaciones de estudio y pueden mencionarse tres: las situaciones rutinarias, las situaciones de conciertos y las situaciones de concursos que son todos contextos diferentes. Durante el período ordinario de la práctica no hay un plazo de presentación para presentar un repertorio, sino que tratamos de mantenernos en forma, de disfrutar de la práctica, de llevar a cabo el estudio de un concierto o sonata por puro deleite o, quizás, nos abocamos al estudio de la técnica para estar “en dedos”, como se dice. Un concierto involucra la exposición en público y es diferente a un concurso, un concierto es un lugar de encuentro, es como una fiesta donde vamos a pasar un buen momento y donde podemos dar lo mejor de nosotros desde el punto de vista musical y personal. Por supuesto que hay una preparación técnica y logística previa al concierto que debe estar para que el evento resulte en una reunión grata para el músico y para el auditorio. Un concurso, por su parte, requiere de otras destrezas, es un examen donde debemos mostrar lo mejor de nuestro perfil dentro de lo que pide la institución a la cual queremos pertenecer. Los concursos o exámenes son momentos de alta tensión donde la adrenalina fluye en cantidad, son situaciones incómodas y hasta molestas pero, en definitiva, hay que pasarlas de la mejor manera y para ello hay que estar bien preparado. Cuanto

mejor es el nivel de la preparación y del estudio, más cómoda será esta experiencia. Por lo tanto, situaciones rutinarias, conciertos y concursos son contextos distintos que requieren de técnicas de estudio y preparación diferente en cada caso.

En relación a esto, calificaría los niveles de intensidad en el estudio. Hay un nivel al que puedo llamar normal, otro nivel que catalogaría como alto y un tercer nivel que categorizaría como muy alto. En los diferentes niveles de situación anteriormente citados, la preparación mental es de suma importancia, se dice generalmente que quien gana un concurso y quien pasa un examen no es quien sabe más o toca mejor un instrumento, sino que es quien mejor está preparado mentalmente para abordar esta situación. Para ello puntualizo en lo siguiente: ningún contexto es igual a otro, no siempre vamos a estar en óptimas condiciones físicas, mentales o afectivas para enfrentarnos a situaciones de conciertos o concursos, por lo tanto nunca es el momento perfecto para comenzar.

Sucede regularmente que algunos alumnos me plantean postergar un concurso o concierto por factores externos: porque es verano, porque es invierno, porque son las vacaciones o porque no es una fecha adecuada. El factor económico también siempre surge como excusa, pero ¿es realmente así? ¿Existe acaso el día perfecto para estudiar, para dar un concierto o un concurso o más bien son excusas para justificar un miedo o un estado de comodidad subyacente? La cuestión sería tomar la decisión de vencer esos miedos y sentarse a estudiar para el concurso o concierto, la resistencia vendrá siempre de alguna manera y será cuestión de vencerla. De la experiencia de clases que observo, muchos alumnos que se preparan para concursos plantean dudas sobre el hecho de presentarse, no por el mero hecho de hacerlo, sino por la inseguridad y por el temor que acarrea el qué sucederá si lo ganan. Muchos se preguntan si tendrán que dejar la comodidad de su trabajo, mudarse a otra ciudad y los costos económicos y logísticos que el ganar les traería. En la mayoría observo que el hecho de enfrentar el concurso y ganarlo, en el mejor de los casos disipa todos los miedos e inseguridades y, quizás, esas inseguridades estaban bloqueando y limitando las intenciones de mejorar la *performance* y entrar en contacto con cierto ambiente musical. El estudio estará influenciado, principalmente, por la parte mental. Para estudiar correctamente tenemos que estar bien mentalmente, despejar miedos, dudas e inseguridades que están en nuestra mente día a día.

*La mente también necesita
entrenamiento y constancia,
cuanto más estudiamos,
más aprendemos.*

Esto, por supuesto, se puede lograr a través de un buen entrenamiento.

Hablaré ahora de los procesos de aprendizajes. En todo proceso de aprendizaje encontramos curvas ascendentes y descendentes lo cual es completamente normal. Hay una cierta creencia popular (que puede tener, quizás, un origen en lo que fue el positivismo) que nos indica que el estudio y el aprendizaje deben tener la gráfica de una línea ascendente y constante en el tiempo. Esto no es posible, siempre habrá altibajos porque la naturaleza humana así lo es, por lo tanto no se frustran ni se sientan mal cuando esto suceda porque es completamente normal. En algunas clases algunos alumnos demuestran un grado importante de culpa por haber tenido una mala semana o porque tal o cual pasaje no les sale bien, una culpa en el sentido moral de la palabra. El pensamiento sería, por ende, “soy mala persona por no tocar bien o por no haber estudiado bien, por lo tanto merezco un castigo”. Ese castigo muchas veces viene impartido no solo por los maestros, sino también por el grupo social en el cual el músico se mueve. En muchos ámbitos es mejor persona quien mejor toca o se toleran comportamientos absurdos a un instrumentista prodigio, cuanto mejor tocas eres más valorado y tienes más amigos, ahora bien, si no tocas bien no tienes amigos, nada más errado que esto. Pues bien, no hay nada de malo en haber tenido un mal día con la música o que un pasaje no salga o, incluso, que no sea esa persona un buen instrumentista, mucho menos debería sentirse culpa, se trata de qué métodos vamos a utilizar y cuáles estrategias vamos a plantear para lograr ciertos objetivos que nos proponemos alcanzar. A veces los alumnos me comentan que sienten que no progresan en el estudio y puede que esto sea cierto o, quizás, también puede ser una percepción. Lo cierto es que el estudio de la música, como cualquier otra profesión, lleva horas, días y años de práctica con períodos de curvas ascendentes y descendentes, un buen estudio implica tener conocimiento de lo teórico y poder aplicarlo a la práctica. En nuestro ámbito, el de

la música instrumental, que es más bien práctico, se encuentra la idea de que quien toca más rápido toca mejor, quien mueve mejor los dedos es mejor instrumentista. Ya lo señalaba Paul Hindemith en el prefacio de su libro *Adiestramiento elemental para músicos*: “Parecen haber pasado los tiempos en los que nadie era considerado como músico cabal si no poseía además de su habilidad en su especialidad instrumental o vocal un conocimiento completo del sutil mecanismo de la música. ¿Puede la mayoría de los grandes virtuosos actuales soportar la comparación de sus conocimientos teóricos con los de Liszt, Rubinstein o Joachim?”. Un buen estudio involucraría moverse entre lo teórico y lo práctico, hacer práctico lo teórico y viceversa. ¿Qué estrategias, entonces, podemos plantear para obtener un buen estudio? Daré algunos consejos:

● ORGANIZAR LA AGENDA

Esto es algo fundamental. El viernes o sábado anterior al comienzo de la semana ya deberíamos tener agendado lo que vamos a hacer la semana siguiente. La semana anterior a concluir el mes podríamos tener organizado el mes siguiente.

● BLOQUEAR ESPACIOS PARA REDES SOCIALES

En el momento de estudio, crear un espacio acorde a la situación sin dejar lugar a distracciones como dispositivos, poner horarios para redes sociales y respuestas de mensajes instantáneos que distraen nuestra atención constantemente. A propósito de las redes sociales, estas pueden ser muy útiles o nocivas dependiendo del uso que hagamos de ellas, el borde es muy sutil y frágil entre un buen o un mal uso de las redes. Observo en los estudiantes de hoy en día, más que nada en los niños (pero en adolescentes y adultos también) que los dispositivos electrónicos crean una falta de concentración importante que obstaculiza el aprendizaje. El hacer *scroll* por horas, la velocidad de la información suministrada, permanecer hasta altas horas de la noche con las redes sociales, el alto contenido de violencia de todo tipo, ver videos absurdos o con contenido banal por horas ha creado una generación superficial que presenta pocos ánimos al momento de superar dificultades y desafíos. De todos modos, el uso de las redes sociales puede ser positivo, he hablado de ello en otros números de Opinión Musical, estas nos conectan con el mundo y nos abren posibilidades en la música y en el aspecto social que antes no existían, es bueno utilizarlas de una manera inteligente.

● CANTIDAD DE HORAS

Hay consultas que me hacen los alumnos respecto

a cuántas horas hay que estudiar por día, no sabría responder específicamente a esa pregunta, no tengo la receta mágica. Antaño se decía que para ser un buen músico había que tocar ocho horas al día, pero era otro período histórico con otras dinámicas. Se ha dicho luego que ocho horas no era productivo, algunos importantes maestros aconsejan estudiar cinco o hasta máximo tres horas por día pero, más allá de la cantidad invertida en horas de estudio, creo que es mejor priorizar calidad sobre cantidad. La calidad de estudio estará relacionada a la concentración y a los objetivos alcanzados en esa sesión de práctica y en las sucesivas praxis a lo largo del tiempo. En relación con lo expuesto al principio del artículo, la cantidad de horas de estudio dependerá de la situación en la que nos encontremos, si es una situación rutinaria, de concierto o de concurso. También alumnos y maestros tendrán que ser conscientes de que muchas horas de práctica con malas posturas y tensiones pueden llevar a consecuencias físicas complicadas.

● LLEVAR UNA VIDA SOCIAL RICA EN EXPERIENCIAS

Es importante compensar los momentos de estudio con los de la vida social. Compartir tiempo en familia, con amigos, salir a pasear, tomarnos vacaciones y luego regresar a la rutina es muy importante a la hora de regenerarnos afectivamente, una correcta compensación entre vida de estudio y vida social es necesaria para alcanzar nuestras metas. Evitar los excesos de estudio puede prevenir situaciones de *burnout* donde el estudiante no puede continuar adelante y se encuentra al límite de sus posibilidades físicas, mentales y emocionales. Habría que combinar el estudio con la recreación, con el ocio, con las relaciones, permitimos descansar, tener un día libre, salir a dar un paseo o descansar en casa porque en el afán de crecer y mejorar podemos también descuidar nuestra vida personal y nuestras relaciones lo cual, a veces, resiente nuestros vínculos sociales.

● OPTIMIZACIÓN

Dicen los sufíes, estos pensadores antiguos, que “el ser humano es concentración”, seremos producto de las cosas a las que nos dedicamos, es decir que el ser humano será consecuencia de lo que piense y haga. Si me concentro en trabajar mucho, seré trabajador; si me concentro en estudiar, por otro lado, seré estudioso, y así con cada cosa en la que centre mi atención.

● TODO CAMBIO CONLLEVA UN ESTRÉS

Es decir, ponernos en movimiento y cambiar nues-

tra zona de confort va a significar cierta incomodidad. Es por ello que el estudio, el incorporar conocimientos y hacerlos propios de por sí implica un movimiento y, por lo tanto, una cierta molestia viene con ello porque quien estudia, trabaja, y quien trabaja sale de su zona de comodidad. La constancia es otro factor que influye en la optimización del estudio, todo estudio requiere de perseverancia y disciplina, como el deporte y la música que requieren de un entrenamiento físico. La mente también necesita entrenamiento y constancia, cuanto más estudiamos, más aprendemos.

● LA VELOCIDAD DEL APRENDIZAJE

Eso dependerá de la situación en la que estamos al momento. Si es una situación de estudio rutinaria, nuestra velocidad de aprendizaje será un poco más lenta, si estamos frente a una situación de concurso, lógicamente los ritmos se pueden acelerar. Esta variación de la velocidad del ritmo de estudio puede ser interesante y sería necesario que el alumno pudiera tener flexibilidad en dichos procesos. No siempre podemos estar a toda máquina estudiando porque un *burnout* podría estar a la vuelta de la esquina, pero sí es mejor aún la constancia especialmente en los períodos ordinarios y rutinarios porque es allí donde se corre el riesgo de abandonar el estudio.

● LIMPIAR EXPECTATIVAS

A veces tenemos expectativas muy altas o ideas cinematográficas en nuestra mente sobre lo que queremos alcanzar, pero que a veces no se cumplen. Por lo tanto, es importante ser realistas y situarnos, por ejemplo, en el momento de nivel instrumental en el cual nos encontramos en ese instante. Tengo la experiencia de algunos alumnos, generalmente adultos, que me contactan para las clases y que quieren tocar obras complejas en el lapso de un mes, siendo que no tocaron nunca un violín. Esto puede deberse, también, a ciertas ofertas que se encuentran en internet que, con motivo de vender un producto de dudoso nivel, ofrecen aprender a tocar el violín o el piano en cuatro clases lo cual dista bastante de la realidad. En las clases siempre hablo de que tocar un instrumento es un proceso complejo que lleva tiempo y dedicación.

● TRABAJO MENTAL

Hablé del proceso mental que conlleva el estudio y las diferentes situaciones a las que nos enfrentamos en la profesión. Muchas veces se piensa que la música es diversión, deleite y goce, que la música está para alegrar, etc. Pues bien, para quien no se dedica a la profesión o para un contexto festivo

esto es válido, en cambio, para quien se dedica de manera profesional a la música, y con esto incluyo también a los aficionados que toman el estudio de la música con seriedad y constancia, el hecho de la práctica musical debería ser un proceso que involucra factores estratégicos que implican el pensar, conocerse a uno mismo y conocer los límites y virtudes que tenemos. Hay una frase que decía un gran maestro que tuve: “Toca una vez y piensa tres veces”, es decir, ser mentales al momento de estudiar música. Es cierto que el arte involucra aspectos sentimentales y afectivos, pero este tiene también el aspecto técnico, intelectual, cerebral que está allí, que lo sostiene, que le da coherencia y vida. No podemos prescindir de ello porque por más talento e imaginación que pudiéramos tener, si no poseemos técnica no podremos transmitir lo que queremos decir. Lo mismo puede decirse de otras profesiones, si un médico no tiene los conocimientos teóricos, si no sabe cómo realizar una operación, por más que le encante la anatomía humana no podrá hacer una buena cirugía con todo lo que ello implica.

● DE LO COMPLEJO A LO SIMPLE

Sería bueno comenzar por lo más difícil, por lo más complejo, y luego dar lugar a lo simple. Muchas veces observo que los alumnos se concentran en los pasajes musicales que más les gustan o que mayor comodidad les trae y no estudian a consciencia ese pasaje intrincado, por lo tanto conviene aislar ciertos pasajes complejos y estudiarlos separadamente sin repeticiones mecánicas. Puede pasar, también, lo contrario, que se estudien bien los pasajes complejos y no los simples y que esos sean, justamente, los que fallan al momento de la *performance*. Es así que si realizamos un estudio profundo de la partitura desde el punto de vista de la forma, de la armonía, de la orquestación y demás parámetros de la música podremos resolver con más facilidad ciertos pasajes complicados e incorporarlos a nuestro saber.

● TIPOS DE MEMORIA

Planteo aquí de base que hay varios tipos de memoria para el estudio de un instrumento y de la música en general, estas son: la memoria visual, la memoria auditiva, la memoria muscular y la de los demás sentidos. Todos estos tipos de memoria nos pueden servir para optimizar el estudio. Cuando me refiero a la memoria visual, hablo de la memoria que tenemos de la partitura en cuanto a papel físico, en qué lugar de esta se encuentra un pasaje musical; en cuanto a la memoria auditiva me refiero al hecho de recordar los sonidos, es decir,

las frecuencias, esto es fundamental para los instrumentistas de cuerda, por ejemplo, ya que, en el caso de ellos, la memoria auditiva, la muscular y la táctil serán de principal importancia al momento de la *performance*. En el caso de la memoria auditiva, esta se beneficiará con una correcta educación desde la materia Solfeo, conocida en inglés como *ear training*, escuchar y reproducir mentalmente es fundamental en este caso. En cuanto a la memoria muscular es la memoria de los reflejos, en mis clases comparo este tipo de aprendizaje con la destreza de andar en bicicleta ya que a los niños, cuando aprenden a andar, se les ponen dos pequeñas ruedas de soporte a la par de la rueda trasera para mantener el equilibrio. Al principio, el niño tendrá un pulso débil para manejar el manubrio de la bicicleta, focalizará la atención de la mirada en los pedales y no así en el horizonte del camino, asimismo su pulso temblará y, quizás, caiga de tanto en tanto. Con el suceder de las experiencias, el niño irá tomando coraje en el andar y sus movimientos musculares serán más firmes, luego los padres quitarán las ruedas traseras de apoyo y ya podrá andar mirando el horizonte. Lo mismo sucederá en el campo del aprendizaje de un instrumento, si tomamos, por ejemplo, la práctica violínica en sus comienzos, al alumno le temblará el arco, focalizará su mirada en la mano izquierda y no escuchará si la nota está afinada o desafinada, esto hasta que con la práctica consciente y constante ciertos movimientos se transformen en reflejos automáticos a la manera del niño que pedalea la bicicleta. Los demás sentidos vendrán a asistir también la *performance* instrumental; el tacto, la rugosidad de la cuerda, las distancias en el teclado y demás sensaciones táctiles son todos reflejos adquiridos a tener en cuenta que nos pueden facilitar el aprendizaje.

● CRUCE DE CONOCIMIENTOS

Un buen estudio involucra el cruce de diferentes conocimientos. La vinculación entre lo teórico y lo práctico, combinar diferentes materias del saber como, por ejemplo, conocer sobre el contexto histórico en el cual fue creada una obra, aprender sobre la armonía, reflexionar sobre el contrapunto, la forma y escuchar versiones de grandes intérpretes que pueden darnos ideas para abordar una pieza musical. El cruce entre diferentes saberes es importante porque si no el saber queda fragmentado. Se da en el mundo de los instrumentistas que, por un lado, se estudia la técnica instrumental y, por otro lado, se estudian las obras. Se estudian muchos libros de técnica para mejorar las destrezas, pero al momento de abordar una obra el estudian-

te no aplica los recursos técnicos adquiridos en las piezas musicales. Lo bueno sería que en un pasaje complicado de una obra pudiéramos volver hacia los libros de técnica y encontrar similitudes que pudieran asistirnos en dicho pasaje.

● EVITAR LA REPETICIÓN AUTOMÁTICA Y ESTUDIAR DE MEMORIA

Les recomiendo a mis alumnos en los cursos ser conscientes de cada movimiento que hacen al momento del estudio instrumental. Esto también vale para las materias teóricas, ser conscientes de lo que significa cada palabra, cada frase y cada párrafo nos ayuda a comprender mejor lo que estamos estudiando. El estudiar de memoria sería solamente una adquisición automática y no racional con resultados a corto plazo, es probable que luego de un examen o concurso el alumno olvide los conocimientos adquiridos de memoria ya que no comprendió de qué se trataba en profundidad el concepto de la obra o el texto. El estudiar de memoria puede deberse, también, a una deficiente educación escolar que, muchas veces, desde la tradición o desde la precariedad de las instituciones es transmitida. Es importante aquí, entonces, la aplicación de los conocimientos a la práctica porque es allí donde estos vienen puestos a prueba y realmente son vivenciados. Durante los años que enseñé en una carrera online en algunas cátedras de un profesorado en música, observé que muchos de los alumnos estudiaban de memoria, hablo de gente adulta de un promedio de cuarenta años y ya dedicados desde hace años a la enseñanza musical. Algunos copiaban literalmente textos de dudosa fuente y veracidad extraídos de internet y luego los repetían, entonces me di cuenta de que planteando trabajos prácticos relacionados con su comunidad y su área de conocimiento, los alumnos podían realizar mejores trabajos y adquirir mayores conocimientos. De repente el hecho de estudiar de memoria desapareció, los trabajos comenzaron a ser originales y se dieron resultados muy interesantes que los estudiantes pudieron aplicar en sus aulas de estudio.

Quería dejarlos con estos pensamientos en esta edición de la revista, el hecho de estudiar y aprender es complejo y requiere de una dinámica consciente y metódica. Este proceso, como les comentaba más arriba, no será un proceso lineal, sino que tendrá curvas a la manera de una montaña rusa en muchas ocasiones. Es normal que suceda este fenómeno, lo importante es seguir adelante con constancia, con dedicación y, por supuesto, con mucho amor por el estudio de la música ●

Entrevista a Vicente Moronta, oboísta

Vicente Moronta comenzó sus estudios en la ciudad de Maracay, Venezuela. Formó parte de la Orquesta Simón Bolívar y se perfeccionó con maestros de la talla de Ricardo Riveiro, Diethelm Jonas (oboísta) y Emanuel Abbühl, alumno de Heinz Holliger. Se centró en repertorio clásico y al día de hoy se especializa en música contemporánea del siglo XXI y es parte de numerosos conjuntos de música de cámara, dúos y ensambles con los cuales difunde la música actual. Vivió en Alemania y en Suiza numerosos años donde estudió y formó parte de proyectos musicales de envergadura. Actualmente reside en Venezuela donde es director de música contemporánea en el Teatro Teresa Carreño en Caracas y se dedica, también, a la enseñanza musical.

Foto: Loel Henriquez



1 ¿CUÁLES FUERON TUS PRIMEROS PASOS CON LA MÚSICA Y POR QUÉ ELEGISTE EL OBOE COMO INSTRUMENTO?

Nací en Caracas, pero crecí en una ciudad llamada Maracay en el centro norte costero de Venezuela. Es una ciudad que tiene mucho movimiento artístico y cultural, allí nació el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles, de hecho esta ciudad fue su primera sede, muchos músicos que integraron la Orquesta Simón Bolívar vinieron de Maracay. En los 90 me incorporé a la música a través de mi madre, quien era directora del Departamento de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, hacían muchas actividades, entre ellas, una de las principales era la actividad coral, estaba el Orfeo Universitario de Maracay, estaban las voces oscuras (un coro masculino con proyección internacional) y las voces blancas de niños integrados generalmente por hijos de los empleados de la Universidad. Si bien mi padre tocaba múltiples instrumentos como el cuatro, mi pri-

mer vínculo fue con la Coral de las voces blancas y también, paralelamente, con un grupo de danzas folklóricas venezolanas llamado "La revuelta". Allí bailábamos los diablos danzantes los cuales son un patrimonio inmaterial de la humanidad surgidos en cofradías del pueblo de Cata en el estado de Aragua, cerca del mar Caribe. De influencia africana estas festividades se realizan durante la ceremonia del Corpus Christi, los participantes se visten con máscaras y vestidos coloridos muy llamativos. Crecí con esa influencia desde los cinco años, a los siete ya pertenecía a la Coral y estaba en el Kinder musical de la escuela Federico Villena. Me formé desde los inicios en lo que fue el modelo tradicional de los conservatorios. En primer lugar, me gustaron los instrumentos de percusión y viento debido a mi contacto con las danzas folklóricas, en un principio me gustaba el clarinete, pero en un festival de música de cámara organizado por el Departamento de Cultura de la Universidad escuché un instrumento que me llamó particularmente la atención, no lo conocía, era

el oboe. A los ocho/nueve años comencé formalmente a estudiarlo. El sonido del oboe me fascina, considero que es un instrumento muy difícil, pero cuando se lo escucha por fuera el sonido es bellissimo no solo en el repertorio tradicional, sino también en la música contemporánea. También me dedico a la interpretación de otros instrumentos de la familia del oboe como el corno inglés, el oboe d'amore (oboe de amor), el oboe barítono y el oboe piccolo. En la Orquesta Simón Bolívar, orquesta de la que formé parte por dieciséis años, toqué el oboe segundo y el corno inglés. Cuando estuve en orquestas en México toqué también mucho el corno inglés, si bien es un instrumento similar al oboe y cualquier oboísta puede tocarlo, se requiere de una práctica especial para lograr un buen sonido.

En cuanto al oboe de amor, nos encontramos con una dificultad en relación al repertorio. Luego del barroco, periodo en el que tuvo relevante protagonismo, este instrumento cayó en desuso. En el siglo XXI vuelve a surgir este instrumento, es por ello que mi objetivo fue que se escribiera repertorio para el mismo. En el transcurso de estos años, más de veinte compositores han escrito piezas para que yo las interpretara en el oboe de amor. El oboe de amor presenta particularidades de construcción diferentes al oboe y al corno inglés, es un poco más limitado con respecto a ellos. Personalmente, me gusta la fusión tímbrica entre el sonido de un oboe y el de un saxofón alto, por ejemplo, he realizado experiencia del tipo y observo que funciona muy bien.

2 ¿CUÁL ES EL REPERTORIO MUSICAL EN EL QUE TE ESPECIALIZAS? ¿PODEMOS DECIR QUE ES EL REPERTORIO CONTEMPORÁNEO?

En la actualidad, sí, si bien estudié todo el repertorio tradicional en mi formación de conservatorio desde el barroco hasta el siglo XX. El problema que observo es que las obras de la segunda mitad del siglo pasado no se están estudiando en los conservatorios tradicionales, es así que cuando un alumno llega para prepararse en esas obras para presentarse en concursos o audiciones se encuentran con una dificultad.

Fue en el siglo XX donde el oboe resurge como instrumento solista propiamente con los conciertos de Richard Strauss y Martinu. Mis tres profesores principales de oboe, Ricardo Riveiro, oboísta

uruguayo-venezolano; Diethelm Jonas, oboísta alemán, y Emanuel Abbühl, oboísta suizo, estudiaron con Heinz Holliger a quien grandes compositores como Berio, Maderna, Zimmermann dedicaron importantes obras, ellos me pusieron en contacto a través de clases y conciertos con este tipo de repertorio. Considero que este repertorio ya es parte del clasicismo musical, es un repertorio consolidado; por ejemplo, las secuencias de Berio son un referente para compositores e instrumentistas, pero ya no es música contemporánea, es más bien parte de la tradición. Este repertorio permitió que el oboe cobrara nuevamente protagonismo como instrumento ya que en el clasicismo y el romanticismo el oboe había cumplido más bien un rol de instrumento asociado a la orquesta y a los solos orquestales.

En ese afán de perfeccionarme con la música actual hice dos maestrías en música contemporánea, una en Basilea, Suiza, y otra en Alemania, en la ciudad de Frankfurt. Ahí me especializo en este tipo de música, mientras tanto tocaba en la Orquesta de la Ópera de Frankfurt donde se hacía música tradicional, óperas de Mozart, Puccini y Verdi. También lo hice cuando fui parte de las Orquestas de Venezuela donde también al repertorio clásico tradicional se agregaban obras nacionalistas sinfónicas. También me dedico a la enseñanza, recientemente he dado cursos a jóvenes instrumentistas que tienen audiciones de orquestas importantes quienes tocaron Mozart, Strauss, Rossini, o sea que también me especializo en este repertorio.

Mi interés personal está bien en la música de hoy, con dispositivos tecnológicos y electrónicos, la relación con el espacio, el teatro, su vinculación con el público, la instauración de las técnicas del instrumento para hacer efectos sonoros. Encuentro particularmente interesante la colaboración estrecha con compositores actuales, considero que la música en estas circunstancias no está acabada, es decir, la obra es un espacio que termina de consolidarse en el estreno, es allí donde se capitaliza el trabajo en conjunto de manera democrática. Cuando un compositor escribe una obra para mí, le pido que piense también en los futuros instrumentistas que puedan interpretarla. Las problemáticas que nos encontramos con la música de hoy son, por ejemplo, el tipo de notación, la búsqueda de un sonido, la microtonalidad, las técnicas extendidas. Todo hace que los músicos se distancien de este tipo de repertorio.

3 TE FORMASTE EN EUROPA DURANTE UN TIEMPO Y AHORA VOLVISTE A TU PAÍS. ¿QUÉ MOTIVÓ ESTA ELECCIÓN?

Desde hace un año estoy viviendo en mi país, Venezuela. Estuve por muchos años en Europa en Suiza y Alemania, voy seguido para allá. En este momento soy director de música contemporánea del Teatro Teresa Carreño en Caracas, es la primera dirección de música que se crea en un teatro en Latinoamérica, estoy impulsando proyectos innovadores para difundir la música de compositores del siglo XX como Ligeti o Xenakis. Estamos creando el Ensamble Contemporáneo de Caracas, un ensamble estable que se dedicará a la difusión de música actual. Soy ahora, también, profesor en instituciones musicales aquí en Venezuela.



*“El oboe y sus laberintos”
es otro proyecto importante
para la formación de los chicos.*

Me fui a Europa siempre con la perspectiva de volver a mi país. En el año 2018, junto con otros colegas, realizamos un proyecto musical llamado “El oboe y sus laberintos”, allí nos encontramos con una dificultad, que había muy pocos profesores de oboe, el noventa por ciento de ellos habían emigrado, los chicos estaban huérfanos de formación. Nosotros, mi generación, tuvimos una situación muy diferente, tuvimos la oportunidad de estudiar, por ejemplo, con Ricardo Riveiro quien venía recientemente de perfeccionarse con Holliger; el Sistema traía los mejores oboístas y se podía estudiar de manera gratuita, éramos privilegiados. Al principio el proyecto estuvo pensado para dar dos conciertos, uno de música barroca y otro de música del siglo XX y dar algunas clases. Cuando nos dimos cuenta de la situación de falta de maestros, comenzamos a reunirnos en línea y empezamos a construir un proyecto que luego tuvo su segunda edición, hoy ya llevamos trece ediciones, tenemos estudiantes que no iban a ser músicos y hoy están estudiando en conservatorios de Europa con los mejores profesores, estamos hablando de chicos que no tenían expectativas. Logramos que los jóvenes supieran cómo llenar un formulario, aprendieran la importancia de llegar puntual, cumplir con los plazos de entre-

gas de videos para concursos, tenemos resultados muy buenos. Este año vendrá Diethelm Jonas a visitarnos, estamos fortaleciendo esta iniciativa y esto es porque cuando nosotros nos fuimos, teníamos visto volver, nunca perdimos el vínculo con el país. También viajamos por otros países de la región como México, Argentina, Chile y Colombia.

4 ¿CUÁLES SON LOS PROYECTOS MÁS IMPORTANTES EN LOS QUE HAS TRABAJADO COMO MÚSICO?

Tengo varios proyectos. Hay un proyecto que principalmente me ha marcado mucho llamado “La Cordura de Orlando”, es un proyecto que hicimos con Joan Boronat Sanz, músico organista, cembalista, especialista en música antigua y profesor en la Schola Cantorum en Basel junto con Santiago Garzón (barítono especializado en música antigua), Pedro García Velázquez (compositor que en este momento reside en París) y yo. El grupo estaba formado por dos personas que se dedicaban a la música antigua y dos personas que se dedicaban a la música contemporánea, el objetivo era recuperar unas cien romanescas compuestas por Vincenzo Galilei, padre del famoso astrónomo Galileo Galilei. De esas cien romanescas escogimos cuatro, a esas cuatro piezas les introdujimos textos de Ariosto, que él denominó “La Furia de Orlando”, este guerrero medieval que se niega a ir a la guerra por amor. Como nosotros somos revolucionarios, estamos en contra de la guerra y creemos en un mundo mejor, planteamos que Orlando, en realidad, en vez de loco fuera cuerdo justamente por su actitud de no ir a la guerra. Así surge “La Cordura de Orlando” en diferentes idiomas, en italiano, español y alemán entonces hicimos tres romanescas originales interpretadas por Joan en un clavicémbalo afinado a 415 Hz junto con Santiago en la voz de barítono. En las transiciones de esas piezas había momentos musicales con electrónica que escribió Pedro para corno inglés y algunos brazos robóticos que son unas instalaciones sonoras que él diseñó. Al final interpretamos una obra de Pedro para cémbalo afinado por microtonos, oboe y barítono. En el marco de eso, había un órgano microtonal el cual es único en el mundo, la obra la grabamos en Basilea, Suiza. Este proyecto me marcó mucho.

“El oboe y sus laberintos” es otro proyecto importante para la formación de los chicos. Tengo varios conjuntos musicales, entre ellos “Migrants”

donde hacemos música de compositores suizos y hacemos música con electrónica, video y desplazamiento del público; *Songs of Reeds*, con el cual llevamos ya dos ediciones, una en 2021 y otra en 2023. Aparte tengo un dúo con un gran amigo saxofonista llamado Luis Homedes López con el cual llevamos un año trabajando, hicimos nuestro primer tour en abril de 2023 y tenemos otro proyectado para este año por Venezuela, Austria, Suiza, Alemania y España, el grupo tiene por nombre Khyma dúo. Es un conjunto que busca reivindicar la alquimia musical, es decir, trabajar sobre la fusión de timbres, colores y sonidos a través de la música contemporánea. Estamos trabajando este año sobre un proyecto llamado "Laboratorio de electrónica", luego tengo un dúo con la pianista Kathrin Isabelle Klein con quien hicimos varios conciertos, por ejemplo, en la Fundación Paul Hindemith en Frankfurt, hicimos repertorio del mismo Hindemith, repertorio latinoamericano y tocamos en Viena y Berlín. Por último, estamos por estrenar en mayo un proyecto llamado "Ensamble Iberoamericano" cuya formación es de violín, cello, flauta, oboe, saxofón, trombón, piano y percusión, la intención es que pueda ser un ensamble itinerante e ir cambiando su formación. Debutamos en Suiza en el mes de mayo, luego vendremos a Venezuela en junio para estrenar una ópera llamada *Alice* del compositor Ángel Hernández Lovera.

5 HAS PROPUESTO RECIENTEMENTE UN PROYECTO LLAMADO "OÍDO, LABORATORIO PARA LA MÚSICA DE HOY". CUÉNTANOS DE QUÉ TRATA ESTE PROYECTO.

Es un proyecto que para mí también es muy importante, es un proyecto de formación. Durante las colonias de verano, los boy scouts suelen tener una frase que repiten a diario en las actividades: "1, 2, 3, ¡oído!", de allí viene el nombre, trata de concientizar a las personas sobre la escucha. Hoy en día todo es vertiginoso y hemos perdido la capacidad de oír. Otra cosa importante es construir tejido social basado en el concepto de democracia involucrando personas de diferente edad. En 2023 lo llevamos a diferentes comunidades en espacios públicos y privados, allí vemos una serie de videos de compositores del siglo XX como Ligeti o John Cage, piezas en computadoras. Al día siguiente los participantes traen al encuentro diferentes objetos, con ellos organizamos el material para crear piezas en un espacio y tiempo determinado. Siempre el laboratorio termina con una muestra pública, luego hay un debate, la gente pregunta, cues-



Foto: Loel Henriquez

tiona, así se genera una situación revolucionaria saliendo de los esquemas tradicionales. Creo que es una oportunidad de crear un mundo mejor.

6 ¿QUÉ SIGNIFICA LA MÚSICA PARA VOS?

La música es un instrumento para la transformación, siempre ha sido una posibilidad para enfrentar problemáticas, por ejemplo, los pueblos antiguos, ante una sequía, entonaban cantos al cielo. También la música estuvo siempre relacionada a la celebración de eventos, casamientos. Tenemos una situación global que nos rodea donde el hecho sonoro es permanente, sea en la ciudad o en el campo, a través del canto de los pájaros o el ruido del tránsito, es por eso que todos somos sujetos musicales. De ahí a hacer de la música un oficio es otra cosa, el proyecto "1, 2, 3, ¡oído!" refrenda que todos tenemos la posibilidad de hacer música.

La música como constructo no puede ser visto como un goce estético porque se transforma en algo elitista y excluyente, la música tiene que ser algo para disfrutar, para la alegría, para la felicidad, para darle un golpe a la tristeza. La música, en mi opinión, debería ser para cambiar el mundo, yo lo veo más por ahí ●



1 CONTÁNOS SOBRE TU TRAYECTORIA. ¿CUÁLES FUERON TUS PRIMEROS PASOS CON EL PIANO, CON LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y CÓMO FUISTE CRECIENDO EN LA PROFESIÓN?

Te cuento un poco cómo ha sido mi recorrido. Soy el hijo mayor de tres, mis padres vinieron a estudiar a La Plata en la década del 60, mi padre es médico y mi madre profesora de biología con un gran interés por la filosofía y por la música. Los primeros recuerdos de vínculos con la música fueron a fines de los años 70 y principios de los 80, escuchar música con mi mamá. Había un famoso programa de televisión en aquella época llamado *Midnight specials* (Medianoches especiales) que me gustaba mucho, eran épocas de la música disco, del sello Motown, ese fue el sonido de mi infancia. A partir de ahí siempre tuve un vínculo muy estrecho con la música, con el hecho de escuchar y hacer música. La adolescencia fue un período de acercarme a los instrumentos como la batería y el piano y en los malones (como le decimos a los asaltos en mi ciudad) mi función era pasar música. En esa época teníamos discos de vinilo, cassettes y la radio, intercambiar música y escucharla entre amigos era la mejor manera de conocer música nueva, todo un ritual. Eran las épocas del auge del rock en la vuelta a la democracia en Argentina.

Compositor, pianista y director musical. Estudió piano con Haydeé Schwartz y composición en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Posteriormente estudió con Gerardo Gandini becado por la Editorial Melos y en la Diplomatura en Composición para escena en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Ha asistido a seminarios y masterclasses con Ricardo Piglia, Margarita Fernández, Dieter Schnebel, Bernhard Wulff, Dimitri Vassilakis, entre otros. Es doctor en Artes por la UNLP dirigido por Mariano Etkin. Sus obras indagan en diversos géneros desde la música instrumental, de cámara, sinfónica, ópera, acusmática, el videoarte y el net art y fueron interpretadas en diversos conciertos y festivales en USA, Europa y China. Fue becado por el Fondo Nacional de las Artes e Ibermúsicas para la creación musical. Es profesor investigador y titular ordinario de composición I en la Facultad de Artes de la UNLP. En la actualidad su investigación se centra en el cruce entre Arte y Psicoanálisis con foco en la creación musical, además es director de la plataforma Micro (fórum) entidad organizadora de conciertos y jornadas de investigación en música.



A través del rock y el jazz llegué a la música de Beethoven; pienso en el libro de Diego Fischerman *Efecto Beethoven* donde escribe que estas músicas surgieron, en algunos de sus elementos, del compositor alemán. Una tesis inquietante por cierto, pero de hecho hay una obra de Beethoven, la sonata llamada *Aurora* Op. 53, que asocio mucho con el rock, su primer tema es casi un riff de Metallica podría decirse. En esta obra este tema está escrito con acordes masivos en bloque, los cuales no tienen una función solamente armónica sino, más bien, una función rítmica, acordes que se repiten obstinadamente y que se proponen finalmente como temáticos, sin una melodía que acompañen, solo la soprano se escucha como emergente del movimiento de las voces. Esto lo podemos encontrar tiempo después en *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky en su conocida *Danza de los adolescentes* con su conocida asincronía acentual.

Además pensemos que Beethoven inaugura cierta tradición en el arte, como ocurrirá más adelante con muchos músicos de jazz y de rock donde un elemento importante de la obra del compositor es su biografía. Beethoven es mucho más que su música, es su sordera, su espíritu revolucionario, su contradicción permanente entre lo nuevo y la tradición, la disonancia inaudita y las convenciones de su época como ocurre con su gran fuga Op. 133. Por último, es el último artista que busca abrazar a la Humanidad con el himno en la Novena sinfonía. Él solo puede permitirse esa ingenuidad que como sabemos refutó trágicamente el siglo XX en todos los intentos de hacer de la igualdad, no de oportunidades sea dicho, sino como uniformidad, buscando borrar toda fisura en el cuerpo social, es decir toda grieta y disenso. Esto fácilmente ha caído en los totalitarismos. A partir de su figura entré en el mundo de la música clásica.

Con la vuelta de la democracia en la Argentina empezaron a aparecer películas que estaban prohibidas, una de ellas fue *La naranja mecánica* de Stanley Kubrik donde el principal personaje musical es Alex, justamente, un fan de Beethoven y aquí el compositor aparece leído como un rupturista, antisistema. Me atraen esos antagonismos y paradojas, esas densidades y mixturas de sentidos.

Por aquel tiempo mi madre me llevó a ver por primera vez una ópera, a los quince o dieciséis años en el Teatro Argentino de La Plata, fui a ver *Los pescadores de perlas* de Bizet. Ver una obra escénica de esa naturaleza fue un verdadero impacto. Asimismo, mi generación fue la que redescubrió el

tango luego de la muerte de Piazzolla. En los 80 el tango era la música de los más viejos, de los abuelos. Sin embargo, Piazzolla era uno de los músicos de tango más respetados en el rock y así fue mi vinculación con él. En esos años 90 incipientes mueren también John Cage, Frank Zappa y Miles Davis, para mí fue descubrir la obra de ellos. Escuchar *Kind of blue* de Davis o *The yellow shark* de Frank Zappa tocado por el Ensemble Modern me hablaban de un universo de mixturas muy interesantes en la época en que ingresé a la Facultad de Artes en La Plata.

Ahora estoy trabajando en una obra sobre la figura de Beethoven, una obra para escena, me interesa (como dije) lo que representa él como personaje además de su música. Permanentemente también vuelvo a la música de Mozart, especialmente a los conciertos para piano. Creo que, si en Beethoven encontramos la confrontación dialéctica de los materiales, en Mozart se expresa el esbozo de la fragilidad y el despojamiento como en el *Adagio* del concierto N° 23 en La mayor, pero de una osadía impresionante en el uso de los materiales y la disonancia, Mozart siempre me ha fascinado. Ellos junto a Schumann fueron mis grandes amores musicales vinculados al piano.

2 ¿QUIÉNES FUERON LOS MAESTROS QUE MÁS HAN INFLUENCIADO EN TU CARRERA COMO COMPOSITOR?

Cuando terminé el secundario, y mientras estudiaba música, comencé con la carrera de Medicina, mi inclinación era la Psiquiatría. Con el tiempo me di cuenta que con esta elección buscaba en realidad acercarme a la obra de Freud, una obra que conocí en la adolescencia de manera vaga, pero que me resultaba muy misteriosa y atrayente. Freud siempre ha sido uno de los autores e intelectuales que guardo más cerca, también él vivió en Viena como Mozart y Beethoven. Una de las cosas que me llaman particularmente la atención es el silencio que guardó Freud en relación a la música siendo vecino de Gustav Mahler y Arnold Schoenberg. Si bien Freud habló del arte y de los artistas con profusión, no habló de la música; tuvo en sesión de análisis a Mahler, pero poco y nada se sabe sobre eso. Creo que, en alguna medida, hay una vinculación fuerte entre estos dos campos, el del psicoanálisis y la música, pero como modos que se complementan y a la vez se excluyen.

Después de dos años entendí que mi camino

no venía por la Medicina. Tenía poco tiempo para estudiar el piano, no tenía muchas ganas de estudiar Anatomía, así que dejé la Medicina y me pasé a la Facultad de Artes. Mi decisión de entrada fue siempre estudiar composición, ahí tuve un encuentro con quien fue mi primer maestro, Mariano Etkin, hice mi tesis de grado y fue mi director del doctorado, además trabajé con él en la cátedra durante trece años, al tiempo de su fallecimiento ocupé la titularidad del primer año de la que fuera su cátedra. Mariano ha sido un compositor fenomenal, no solo por su enfoque estético, sino también por sus composiciones y sus escritos de análisis. Nunca nos hizo componer en estilo clásico, directamente nos hacía componer algo generando el propio material. Mariano era un compositor que daba clase, esta fue su singularidad, podía hablar de música por horas, podía hablar sobre el tiempo musical y la repetición, sobre la forma y la historia o el lugar de la composición en Sudamérica; para mí fue revelador. Siendo ayudante de su cátedra tuve la oportunidad de escuchar muchas de sus clases varias veces, cada año planteaba los temas del curso de manera diferente. Además él hablaba en primera persona sobre los problemas que planteaba la composición musical, por ejemplo, en los años 70, recordando los debates que habían ocupado a los compositores latinoamericanos en aquel momento, pero a la vez extrapolando la actualidad de esos enfoques en el arte.

Por otro lado, hice un posgrado con Gerardo Gandini. Él no era tanto de hablar, sino más bien de tocar y mostrar; aprendí mucho dentro del terreno de lo práctico. Mariano podía estar pensando un largo tiempo si poner un do o un re en una obra y cuál sería la consecuencia de esta decisión. Muchas veces les digo a mis alumnos: “Componer es pensar, pensar en el sentido especulativo, es un pensar que está en relación con el decir, pensar lo que uno quiere decir”. Gerardo era, por el contrario, una persona práctica, su estilo estaba ligado mucho a la ejecución con el instrumento, el piano, y teniendo en sus manos la disponibilidad de un repertorio enorme, su museo sonoro imaginario macedoniano como decía él.

Una de mis más importantes maestras fue Haydée Schwartz, ella fue quien me abrió la puerta a toda la música del piano en el siglo XX. Con ella estudié no solo a los clásicos, sino también a Debussy, Kúrtag, Lachenmann, Stockhausen, Gandini, Etkin, Boulez, Berio y muchos otros donde analizábamos las grafías, la notación y las diferentes técnicas instrumentales. Ella también me

influenció en gran medida como compositor, con ella aprendí no solo las diferentes técnicas pianísticas, sino también una nueva mirada sobre la composición desde la óptica de la interpretación. Ella es mucho más que una pianista, es una artista de una gran generosidad, podíamos pasar una hora hablando solo de un compás. Todo ese hilar fino, esos detalles fueron para mí fundamentales, por eso es muy recomendable para un compositor estudiar a fondo con un gran maestro el instrumento, hay un universo sonoro que se abre desde la experiencia de la interpretación que es invaluable, como también para un intérprete, a la vez, estudiar composición y acercarse al problema de la creación.

Por otro lado, tres figuras fueron importantes: por un lado, Narciso Pousa, un filósofo de la generación de Borges, él daba cursos de filosofía medieval y contemporánea en la Facultad de Humanidades, allí me puse en contacto con las obras de Foucault, Heidegger, Bergson, Lévi-Strauss, Nietzsche, etc...; Margarita Fernández, una pianista y musicóloga argentina que es una increíble profesional y preciosa persona, fue muy amiga del compositor Juan Carlos Paz y, por último, el escritor Ricardo Piglia. Como creo que dijo John Cage, aquello de que “las verdaderas biografías son los encuentros”, yo tuve la suerte de encontrarme con todos ellos.

3 ¿CUÁLES FUERON LAS OBRAS MÁS IMPORTANTES QUE HAS ESCRITO Y QUIÉNES LAS INTERPRETARON?

Creo que es saludable un vínculo estrecho entre el intérprete y el compositor. La pregunta para ambos se formula en una doble modalidad: ¿qué deseo decir? y ¿cómo lo digo? En todo producto artístico se alza la voz, como decía Arnold Hausser, la alocución es ese alzar la voz y seguidamente pronunciar un discurso, ese discurso va dirigido a un otro. En algún sentido las obras escénicas son importantes, no es lo mismo componer una obra pequeña para piano que una obra que requiere de despliegue escénico, esto es, hay muchas personas involucradas, equipos técnicos, actores, cantantes, bailarines, equipos de prensa y difusión, etc. En fin, todo lo que conlleva la realización de una producción. Pero una pequeña pieza también puede ser muy importante, pensemos en *Vexations* de Erik Satie, una pequeña página para piano que debe repetirse 840 veces y que cambió la idea de forma y tiempo musical vigente hasta entonces a la vez que inspiró mucho del trabajo de John Cage,

quien la descubrió en una biblioteca en los EEUU.

Como resultado de la dialéctica entre el compositor y el intérprete llega a un momento en que la obra se transforma en un objeto autónomo, cuando la obra está concluida y vive por sí misma, pero, a su vez, permite futuras nuevas lecturas. Por ejemplo, una obra que compuse hace doce años llamada *Lugar*, escrita para viola sola, luego de estrenarla pensé que había que revisarla entonces le hice algunos cambios sustantivos y ahora cobrará nueva vida. Hay también un intercambio con el intérprete, además de que yo no soy la misma persona que en el año 2012 cuando la compuse y en nuevas circunstancias las interpretaciones pueden variar de un instrumentista a otro. Esto no ocurre con los instrumentos virtuales ni con la inteligencia artificial, por eso me atrae el vínculo entre personas a la hora de hacer música.



“Componer es pensar, pensar en el sentido especulativo, es un pensar que está en relación con el decir, pensar lo que uno quiere decir”.

Una de las ideas que se ha ido deconstruyendo es la del compositor que compone una obra y el intérprete que la ejecuta y, si la cosa no suena, es por culpa del intérprete. Esa infalibilidad del compositor es nociva para el arte, creo que el acto creativo es un diálogo entre el compositor y el intérprete. Ahora se habla de trabajo colaborativo, pero eso ya pasaba en el pasado con Rudolph Kolisch y Alban Berg, con Eduard Steuermann y la segunda Escuela de Viena o Messiaen con su esposa Ivonne Lloriod, por citar algunos conocidos casos. A mis alumnos les digo que la partitura que uno le entrega al intérprete es siempre provisoria porque el intérprete puede aportar su visión desde la técnica y su experiencia en la praxis interpretativa. Recuerdo que Haydée Schwartz, en el ensayo antes de estrenar una de mis obras, yo había escrito en un pasaje *staccato* y ella me preguntó: “¿Cuál quieres?, tengo este así, este así o este así”. Son diferentes tipos de articulaciones y recursos técnicos que una gran intérprete como ella tiene en su enorme paleta tímbrica. Eso el compositor simplemente no lo puede imaginar en su escritorio y escribirlo

a priori. Ni qué decir de la dinámica que, como decía Stockhausen, es lo más difícil de escribir.

Algunas de mis piezas me resultan destacables por distintos motivos, *Köln (entre líneas)* es una obra que compuse a partir de varias reescrituras de la obra *TV Köln* de John Cage, su primera partitura visual escrita en 1958. Tomé esta pieza e hice una reelaboración de cinco variaciones, luego hice una nueva pieza a partir de la experiencia de haber escrito esas variaciones y de allí resultó la obra final *Köln (entre líneas)*. Para mí la reescritura es algo muy importante, ver qué es lo que va pasando en el proceso de escribir y borrar, reescribir y así seguidamente, ver la memoria de ese entramado; es asistir a la transformación y a las líneas de crecimiento que siguen esos objetos que son como organismos: nacen, se desarrollan y, finalmente, terminan. En el medio pasan cosas, dejan estelas, es decir ideas que, a veces, uno retoma para otro trabajo. Esta pieza la estrenó el trío Thelema en un concierto en la Fundación Logos en Bélgica. Luego la tocaron en Nueva York, el Sinopia Quartett y aquí la toqué yo con Fabio Maliandi en el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP y también la tocó el Ensemble Y en el Teatro Argentino.

Sentires, para piano solo del año 2003, es una obra que escribí buscando variabilidad en los recursos tímbricos del instrumento, pensar al piano como un instrumento de múltiples superficies táctiles. El piano tiene el teclado que representa la música clásica que llega hasta Schoenberg, podríamos decir, pero también tiene el teclado como recurso que se puede tocar, como lo demostró Helmut Lachenmann, y todo el encordado que es una paleta sonora inmensa. He escrito y grabado piezas donde toco el encordado del piano, he hecho música electrónica desde el piano como instrumento ampliado. Estas obras siguen ciertas búsquedas que indagan en la variabilidad tímbrica y que realicé hace ya más de veinte años, pero que hoy me parecen un poco de otra época. La llamadas “técnicas atendidas” (sic) como les digo, creo que son hoy un cliché, ya que en algunos casos, desgraciadamente extendidos “atienden” a lo que un compositor contemporáneo debiera hacer como contraseña de actualidad y, en algunas obras, no hay más que eso. Una actualidad bastante avejentada hay que decirlo ya que, si tomamos a *Guero* de Lachenmann como uno de los inicios de estas búsquedas, vemos que ya tienen más de medio siglo. Ya no son nuevos recursos instrumentales, sino más bien la técnica ampliada y ya asentada de los instrumentos hoy. Hace

poco vi una obra de un compositor chino que le colocaba al violín unos brochecitos de ropa, qué se yo... ponelo, ¿no? La pregunta a veces no pareciera ser ¿qué deseo decir?, sino más bien: ¡mirá lo que se me ocurrió! Aquí acude el santo y seña de todo ese *speech* de las modernidades periféricas y diferenciales, los barcos y las ideas tardan en llegar a otros puertos, con el conocido *delay* de la cultura. Y no pongamos el caso de la Argentina, sino veamos justamente el rol de apropiación de la Modernidad que tiene lugar en Asia hoy. El asunto creo es pensar lo propio y cómo dialoga lo local con lo global, dicho en otros términos la mixtura e hibridación de tradiciones sin falsas ingenuidades. Y allí todos esos y estos lugares en la periferia ¿qué tienen para decir desde sus tradiciones? Un compositor chino, un lituano o un argentino hoy, en este mundo global. El peligro de estar completamente “integrado” puede que resulte letal.

En *Sentires*, la experiencia que abren esos recursos no son necesariamente tímbricos, sino más bien táctiles, “sentir” el piano pero lejos de toda estética del sentimiento, sino antes bien, en su base material, es decir del piano como objeto sonoro. La obra la estrenó la pianista Violeta Nigro en el CEAMC en Buenos Aires y luego se tocó en el Festival Tsonami en el Centro cultural Recoleta, en el Teatro Argentino y en la Casa Argentina en París.

El viento que arrasa es una ópera que compuse en el año 2016 sobre la novela homónima de Selva Almada. Fue una buena experiencia ya que involucró una producción del Teatro Argentino con dramaturgia y *régie* de Beatriz Catani. Contaba con actores, cantantes, video, música electrónica, un trío vocal y un ensamble instrumental. Había dos directores, uno de la orquesta, Esteban Rajmilchuk y un director de diseño sonoro, Agustín Salzano. La puesta en escena fue muy compleja puesto que todos esos elementos interactuaban permanentemente: video, fragmentos operísticos y teatrales en tres espacios escénicos superpuestos. Fue estrenada en el Centro de Experimentación y Creación (TACEC) del Teatro Argentino de La Plata.

4 CUÉNTANOS SOBRE ANTELIA. TRATADO DE LUZ Y RESONANCIA. ¿QUÉ TE INSPIRÓ A COMPONER LA OBRA Y QUÉ TÉCNICAS DE ESCRITURA MUSICAL UTILIZAS EN ELLA?

Junto con *El viento* es una de las obras más extensas que he escrito, el nombre *Antelia* surge a

partir del proceso de gestación de la obra. La obra comenzó a proyectarse con Malena Levin y un fotógrafo con la idea de utilizar las instalaciones del Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata para proyectar unas fotografías y músicas. La idea no prosperó y nos quedamos con Malena y esas piezas para piano. Llegó la pandemia y nos congeló el proyecto. Cuando pudimos salir pusimos en escena la obra en el Conservatorio de La Plata, un lugar muy bello, el palacio Servente, un edificio patrimonial de la ciudad, la idea era hacer circular al público por diferentes espacios del Conservatorio. Un guía, Juan Manuel Unzaga, los conduce por el lugar mientras pronuncia discursos provenientes de la ciencia. Parto de la hipótesis de que la narratividad en la ópera, el contar una historia hoy, se encuentra en crisis. Debussy ya había planteado en su época que llegaría un momento en el futuro en el cual la ópera contaría una historia a partir de la narratividad propia de la música y no necesariamente a partir de un texto literario. Eso me parece luminoso y creo que abre una vía muy interesante para la música y la escena hoy, puesto que la ópera desde sus orígenes siempre ha estado hermanada con la literatura y el teatro.

Lo que he intentado en *Antelia* es crear una narratividad a partir de textos heterodoxos, de múltiples superficies de emergencia espacio temporal, pero donde no hay necesariamente una historia. Empezamos a jugar con la idea del lugar, la luz y la resonancia. Cada espacio arquitectónico tiene una luz y una resonancia particular, con Hernán Arrese Igor, un escenógrafo y diseñador de espacios con el que trabajamos en equipo, imaginamos los distintos espacios y dispositivos de puesta y con Gonzalo Giacchino el vestuario. Y allí Malena sugirió el nombre de *Antelia*, que es una especie de halo solar. Se me ocurrió una tripartición de la obra, la idea de la luz, la oscuridad y el sonido. Tomé distintos textos que hablan de la luz y el sonido estudiados desde las ciencias surgidas en el Renacimiento y el Barroco, especialmente la física, pero también la filosofía y la música. *El mundo o tratado de la luz* de René Descartes, la *Armonía universal* de Marin Mersenne y *Tratado de la armonía* de J. P. Rameau.

El segundo acto se titula *El velo y la sombra*, allí se describe la experiencia con la oscuridad, cuántas oscuridades hay; se cita el célebre texto de Junichiro Tanizaki quien habla sobre la sombra y su papel en la estética japonesa y su diferencia con el Lumen (luz), la belleza en Occidente. Así aparece el concepto de oscuridad y su metáfora,

la primera oscuridad es la experiencia de la pérdida del ser amado representada con la carta de Safo a su amado Faon en los textos de Ovidio de *Las Heroidas*. El fragmento de despedida de Eurídice a Orfeo en el libreto de Alessandro Striggio del Orfeo de Monteverdi (la primera ópera escrita) es la segunda forma de la pérdida, la pérdida de la vida. La segunda oscuridad, la del Hades. También aquí aparece un fragmento de Virgilio en el descenso a los infiernos citado a su vez por Freud en *Más allá del principio del placer* cuando habla de la pulsión de muerte.

Los personajes de la obra muestran un mundo femenino, tres mujeres: una pianista, Malena Levin, una cantante, Johanna Pizani y una bailarina, Julieta Ranno. La elección de los distintos teclados está en relación al instrumento preponderante de la modernidad y representante de la racionalidad occidental y el temperamento igual: piano de juguete, órgano, piano, sintetizador y clave. La segunda oscuridad es la pérdida de la vida representada en el mito de Orfeo y Eurídice como dije, pero todavía hay una oscuridad más profunda con la cual termina la obra, es la oscuridad de aquel que ha perdido, pero no sabe si ha perdido o no. Esto refiere de la posición casi insostenible del deudo del desaparecido. El que pierde un amor, el que llora la muerte de un ser querido puede hacer un duelo, pero quien espera a un desaparecido tiene la incógnita de si ese ser querido ha muerto o tocará la puerta en algún momento. Allí no hay posibilidad de hacer un duelo.

Esto se relaciona con algo que aprendí de Ricardo Piglia, en todo cuento hay siempre dos historias, una manifiesta, la que se cuenta, y otra historia que va por debajo; el paradigma es *La Metamorfosis* de Kafka y en *Antelia* ocurre algo similar. La indagación y el recorrido con la luz y el sonido, los discursos acerca de ellos provenientes de la ciencia dichos por una voz masculina sin rostro, las figuras femeninas, todo esto va hilvanando una reflexión sobre la oscuridad y la pérdida. Orfeo tiene el consuelo de mirar al sol como le dijo Apolo, Safo decide suicidarse por el amor perdido, quien tiene un desaparecido solo puede esperar. En suma, hay una manera de pensar esos conceptos de luz, sonido y oscuridad desde la ciencia, pero no hay que olvidar su lugar mítico. El corno, tocado por Rodrigo Novoa, es un instrumento muy sonoro para los espacios acústicos de gran reverberación del palacio, eso me atrajo mucho, pero además es un instrumento muy antiguo, emparentado con el *Shofar*, y que es para la tradición judía la “voz de Dios”. En *Antelia* esa voz resuena como en un eco, solitaria en los espacios.

En el último acto, *Teatro de la ausencia*, convergen los instrumentos y el canto en una reelaboración musical de las palabras finales de Eurídice en su despedida de Orfeo, es la única pieza de concertación camerística. “Tú no me ves desde donde yo te miro” tal es su título, es la cita a una fórmula de Jacques Lacan que sintetiza muchas de las cuestiones alrededor de la mirada como objeto y que, como sabemos, es la acción que sella el destino a la segunda muerte de Eurídice.



Foto: Iñaki Carrera

Escenificación de *Antelia*, tratado de luz y resonancia.

En suma, para mí componer es crear un plano de convergencia, es decir, llevar cosas a una mesa de trabajo donde se reúnen textos, tradiciones, técnicas, un conjunto heteróclito que intento que se sostenga. La obra así se fue armando de a poco. Recuerdo que me iba acercando al final, pero no sabía cómo hacerlo. Nos fuimos con mi mujer de vacaciones a Ushuaia en marzo de ese año, de visita al Parque Nacional Lapataia, un lugar muy impresionante donde termina la ruta 3, fue allí donde encontré lo que buscaba. *Antelia* termina con un video con escenas de ese lugar. Es literalmente donde termina la Argentina. “Donde termina la Argentina hay una playa” comienza diciendo el texto que escribí, y hay una cascada y es como si “todo cayera ahí”, como ocurre con los textos y las músicas y todas esas ideas y sensaciones. Vi eso y pensé: “Este es el final de la obra”.

5 ¿QUÉ SIGNIFICA LA MÚSICA PARA VOS?

Es la pregunta más difícil, con esto volvemos un poco al comienzo. Gran parte del tiempo, además de la composición musical, lo dedico a la investigación, no en el sentido de la Musicología estricta, sino más bien como un compositor que escribe y que escribe sobre música y sobre arte, con lo cual puedo decirte que el enfoque que tomo viene, por un lado, de mi formación en música, por otro, del psicoanálisis y la filosofía. Así como Freud se sirvió del arte para explicar su trabajo, yo me sirvo del psicoanálisis para acercarme a algunas cosas de la música, iluminar zonas oscuras, problemas. Creo que la música es una manera de hacer mundo, en el sentido de hacer morada. El mundo pensado como el planeta Tierra es un lugar de intemperie, el arte es un refugio. Hegel pone primero a la arquitectura en su sistema de las artes, la arquitectura en el sentido de hacer el templo, el templo es una morada. Recuerdo una vez de viaje hice combinación en el aeropuerto de Guarulhos en San Pablo, Brasil, tuve varias horas de espera, después de deambular por las calles de esa ciudad inmensa encontré una Iglesia, me senté un rato allí y pude descansar, eso es una morada. La arquitectura edifica un santuario que es una manera de relacionarnos con el lugar en el sentido de “hacer mundo”, encontrar reparo, ese lugar a la vez es un espacio de resonancias, allí ya está la música.

Rilke decía que lo bello es aquello de lo terrible que todavía podemos soportar. El arte produce devenires no humanos, nos acerca a lo sublime,

siguiendo a Kant, con eso que es lo innombrable y que Lacan, de manera más precisa, designa como lo Real. Los paisajes, por ejemplo de la Patagonia, son tan inconmensurables, no son humanos. Hay algo de la captación de eso que nos trasciende, que intentamos a través de la pintura, la fotografía, la música... es decir mediante la representación. En el caso de las artes hay un develamiento de esas cosas mediante estas representaciones, como ocurre con la pintura. El develamiento consiste en quitar un velo, develar, acercarnos a la verdad según lo entendían los antiguos griegos. Para mí develar es acercarnos a la verdad, pero con la protección del arte. Puesto que la verdad no es algo muy bonito de ver todo el tiempo y más aún de manera descarnada; el arte es esa morada que nos protege ante “eso” Real.

De allí pensemos en el goce, ¿qué pudieron experimentar esos primeros humanos que luego de una cacería se fueron a su caverna a pintar esas cosas? Sin duda cazar esos animales los hizo gozar mucho, pero también podemos decir que eso fue demasiado, no les alcanzó con esas correrías, llegaron y pintaron “eso” que ¿habría pasado antes? Lacan tiene un concepto para esto: es el “plus de gozar”, hay un resto que siempre queda.

Ahora, en la música ¿qué pasa?, ¿cuáles son esos develamientos? Quizá podamos pensarlo con la voz, nombrábamos el *Shofar* y la voz de Dios en la tradición judía. La voz que emerge de la comunidad y se dirige al cielo, la voz que le recuerda a Dios que debe cumplir su pacto luego de detener la mano de Abraham un instante antes de sacrificar en su nombre a su hijo, según nos dice la Tradición. La voz es objeto causa del deseo, pero también es aquello que se dirige al Otro, es la voz que produce un discurso.

¿Qué clase de discurso es la música?, ¿qué clase de lenguaje es la música? He ahí un enigma, es decir, la antesala a la verdad. Si la voz y las palabras fundan un mundo humano, como “seres que hablan”, el *parletre* lacaniano, la música nos deshumaniza, nos lleva a una experiencia de retorno a algo prelingüístico, pero habiendo atravesado las estrategias de la construcción discursiva. Es decir, componer música es erigir un objeto que, mediante su construcción, logra un discurso sin palabras. Como tituló Mendelssohn a una de sus obras *Lieder ohne Worte* (Canciones sin palabras). Quizá por eso Freud hizo silencio absoluto sobre la música, él se dedicó a lo que los humanos hablan ●

Nuevos vientos musicales suenan en la Patagonia austral

A sí como las semillas de lupinos que el viento transporta en verano a lo largo y ancho de la estepa patagónica, así son los talentos musicales de la región. Algunas de ellas caen en tierra húmeda, florecen con una belleza exótica y dan color a la tierra agreste y dorada del sur a través de sus espléndidos colores azulados, rosáceos

y amarillos. Cada tanto en la pampa austral se ven algunos árboles, robustos, erguidos de pie y hasta vencidos por el viento. De madera firme soportan las inclemencias de un clima caprichoso y cambiante, son pocos pero fuertes, es que las tierras del sur no son para cualquier árbol, se requiere fuerza y gallardía para enfrentar las duras condiciones.

Foto: Araceli Rodríguez



Camerata Calafate



Orquesta Sinfónica
Provincial de Santa Cruz

Hace algunos años nuevos proyectos musicales se vislumbran en el horizonte patagónico de la mano de jóvenes talentos. Algunos de ellos migraron a la capital o al exterior para representar su lugar de origen, otros, por su parte, intentan crear nuevos espacios y nuevas realidades en su provincia, Santa Cruz. Es el caso de Mariano Espínola, en la localidad de Tres Lagos, quien fundó hace algunos años la Orquesta Infanto Juvenil Chetjen, un espacio para la educación musical y el talento de los niños tres laguenses.

En Río Gallegos, la capital provincial, algunos jóvenes músicos que ya se dedican a la profesión, formaron la Camerata Patagónica de la mano de Pablo Aguilar, maestro y profesor de violín quien los conduce y dirige. La formación ya se presentó en varias oportunidades en iglesias y teatros de la ciudad. En el último año, nuevos vientos se impulsan para la formación de una Orquesta Sinfónica a la manera de otras orquestas del país como Córdoba, Mendoza o Tucumán.

Desde la Academia de Música concluimos el año 2023 con numerosos proyectos: conciertos, clases, encuentros y audiciones, entre ellos las Jornadas de la Música realizadas en febrero y conciertos con la Camerata Calafate en El Chaltén en el mes de mayo. Tuvimos el primer Simposio de la Música realizado en junio donde nos visitaron maestros de Córdoba y La Plata, el Primer Encuentro Internacional de Piano con maestros provenientes de Suiza e Italia, encuentros, cursos y conciertos se realizaron en otras provincias como Mendoza y

Nuevos vientos se impulsan para la formación de una Orquesta Sinfónica

Tucumán entre julio y agosto, audiciones didácticas en Escuelas de El Calafate y El Chaltén entre octubre y noviembre. Participamos, también, del Segundo Encuentro de Orquestas Piedra Clavada en Tres Lagos, conciertos en vivo desde la Radio Municipal y un concierto en la Catedral de Río Gallegos en el mes de noviembre en vistas de formar una Orquesta Sinfónica en la provincia de Santa Cruz. Cumplimos un año de trayectoria educativa en El Chaltén y seguimos proyectando clases para la ciudad de El Calafate. El año 2024 comenzó con las Jornadas de la Música programadas a fines de febrero, en esta oportunidad el festival tuvo una proyección regional hacia otras localidades como Tres Lagos y El Chaltén.

Estamos muy contentos por los logros alcanzados y agradecemos a toda la comunidad por el constante apoyo a este proyecto educativo y cultural. Nuevos vientos musicales suenan en la Patagonia austral, será cuestión de tiempo para que los árboles y las semillas florezcan en todo su esplendor ●



Espacio de escucha

Los invitamos a conocer a los artistas entrevistados a través de su música.
Acercá tu teléfono móvil y escaneá el código QR.

▶ Canal Youtube de Vicente Moronta

Vicente Moronta Oboe
@vicentemorontaoboe · 670 suscriptores · 48 videos
Artista >
Suscrito ▾
Inicio Videos Shorts Comunidad 🔍

Para ti

Hinako Takagi - "Lost in ____ II" (2020) for Oboe solo
6:20
589 visualizaciones · hace 3 años

David Hernández-Ramos - "Sei Solo" for Oboe (2021)
9:54
481 visualizaciones · hace 2 años

"Aromatices" - Concert OnLine
39:32
412 visualizaciones · hace 2 años

▶ Canal Youtube de Luis Menacho, compositor

Luis Menacho
@LuisMenacho01 · 87 suscriptores · 33 videos
Más información sobre este canal >
Suscrito ▾
Inicio Videos Listas 🔍

Más recientes Populares Más antiguos

Luis Menacho: Tenebrae [Seis estudios sobre la luz y la...]
23:27
53 visualizaciones · hace 5 meses

Duo Arnoeba (Rebecca Saunders- Luis Menacho- James Saunders) E...
18:51
81 visualizaciones · hace 5 meses

Luis Menacho: Variaciones para tres manos femeninas. (2022)
5:15
50 visualizaciones · hace 5 meses

Luis Menacho: Variaciones para tres manos femeninas [Ensayo]
4:03
22 visualizaciones · hace 5 meses



BERNARDO DI MARCO
SERVICIOS MUSICALES



/ Academia Bernardo Di Marco