

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

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

SUSTENTANTE

**JORGE EDUARDO CARMONA RUIZ**



HEREDIA

8 de diciembre de 2010

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

- Michels, Ulrich (1987). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Molina, Federico (2008). "Entrevista con Ricardo Ulloa Barrenechea". *Revista La Retreta*.  
Obtenido de [www.laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html](http://www.laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html)
- Nobre, Marlos (1992). Vanguardias Musicales en América Latina. *Anuario Musical*.  
Guatemala: Universidad Rafael Landívar. XVIII (IV). 51 – 62.
- Paraskevaïdis, Graciela (1984). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*.  
Obtenido de [www.latinoamerica-musica.com](http://www.latinoamerica-musica.com)
- Penderecky, Krzyztof (s.f.) *Treno por las víctimas de Hiroshima*. Obtenido de  
<http://arts.jrank.org/pages/4764/notation.html>
- Prahl, Carlos (1998). *El Conservatorio Nacional de Música de Guatemala*.  
Guatemala: Impresos CD.
- Rodríguez, Fidel (2002). De la historia de la música a la historia cultural de la  
música. *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*.  
Caracas. 4.
- Rovira Mass. Jorge (1987) *Costa Rica en los años' 80*. San José: Editorial Porvenir.
- Saborío, Andrés (1999). Arnold Schoenberg: un profeta de la música. *Artistas II*,  
*Revista Acta Académica*. San José: Universidad Autónoma de Centro  
América. 25. Obtenido de  
<http://www.uaca.ac.cr/acta/1999nov/asaborio.htm>. s.n.p.
- Sáenz, Guido (1982) *Para qué tractores sin violines*. San José, Editorial Costa Rica.
- Salas, Ana; Fulvio Villalobos; Jorge Carmona y Carlos Deras (2005). *Investigación  
sobre la programación anual de la Orquesta Sinfónica Nacional desde  
el año 1984 al año 2002 (19 años)*. Trabajo de investigación realizado  
para el curso Sociología de la Recepción Artística del DILAAC,  
Heredia, Universidad Nacional.
- Salzmann, Erick (1972). *La música del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú.  
s.a.r.<sup>216</sup> (1999). Presentación. En *Cultura de Guatemala, Anuario Musical 1999*, Año  
XX, Vol. III Septiembre-Diciembre 1999. Guatemala, Universidad  
Rafael Landívar.

<sup>216</sup> Sin autor reconocido

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

SUSTENTANTE

**JORGE EDUARDO CARMONA RUIZ**

Tesis presentada para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en  
América Central con énfasis en Cultura Musical.

Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la  
Universidad Nacional. Heredia, Costa Rica.

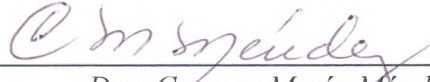
## RESUMEN

En esta tesis se realiza un análisis inmanente de seis sonatas para piano de construcción serialista compuestas por compositores centroamericanos provenientes de Guatemala, Costa Rica y Panamá. Se ha enriquecido dicho análisis con aportes de la *Estética de la recepción* de H. R. Jauss y B. Zimmerman, y de la *Sociología de la cultura* de P. Bourdieu. Más específicamente, se enmarca el análisis musicológico con el estudio de las circunstancias en que se interpretaron las sonatas. Se ha construido para ello, un modelo explicativo sobre la interacción de los compositores en el campo musical, considerando los diferentes horizontes de expectativas.

Se estudia en esta tesis la dinámica en el seno de los diferentes campos de creación musical, la posición que los compositores ocupan en ellos y las luchas que realizan por acceder a la consagración artística. Por otra parte, se analiza cómo se ha construido el horizonte de expectativas de los diferentes actores que han tenido contacto con las obras.

La conformación del corpus se basa en sonatas para piano no tonales, construidas con base en series o conjuntos de notas, escritas y estrenadas en las últimas décadas del siglo XX. Estas obras, aún siendo atonales, con lo que se contraponen a la “música oficial”, han sido interpretadas con gusto por los pianistas y han tenido una buena recepción por parte del público.

## MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR



---

*Dra. Carmen María Méndez Navas*  
Representante del Presidente del Consejo Central de Posgrado



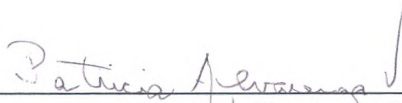
---

*Dra. Magda Zavala González*  
Representante de la Coordinadora  
Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central



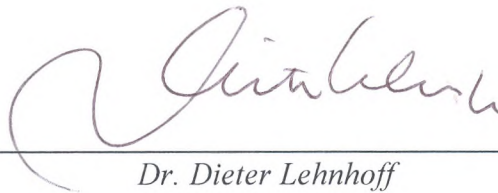
---

*Dr. Manuel Matarrita Venegas*  
Director de Tesis



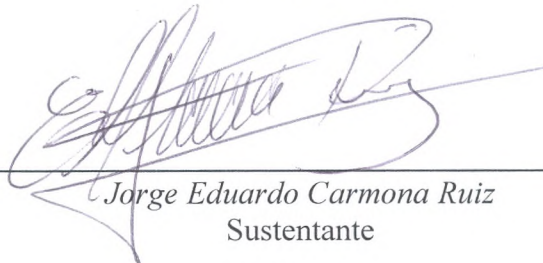
---

*Dra. Patricia Alvarenga Venutolo*  
Lectora de Tesis



---

*Dr. Dieter Lehnhoff*  
Lector de Tesis



---

*Jorge Eduardo Carmona Ruiz*  
Sustentante

## AGRADECIMIENTOS:

- A los compositores centroamericanos por su maravillosa música
- A todos los amigos entrevistados porque sin su ayuda este trabajo no hubiera sido posible.
- A mis queridos compañeros del DILAAC Carmen Méndez, Nuria Zúñiga, Mayra Zapparolli, Henry Vargas y todos los demás, quienes me han apoyado los temas estudiados con documentos, lecturas, discusiones y críticas. En especial a Gerardo Meza por sus lecturas, aportes, discusiones y constantes llamadas telefónicas, etc.
- A mis grandes amigos Ólger Villalobos y Mariano Rosabal, por su apoyo y preocupación constantes.
- A don Éliam Campos y a doña María Amoretti por sus invaluables críticas y aportes.
- A los doctores Manuel Matarrita, Patricia Alvarenga y Dieter Lehnhoff, a quienes he tenido el honor de tener como Equipo asesor de tesis, gracias a quienes he podido dar forma a este trabajo y a quienes, además, ahora puedo llamar mis amigos.
- A la Universidad de Costa Rica por su inmensurable ayuda ya que, a través de la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa, me otorgó una beca para realizar mis estudios de doctorado.
- A la Universidad Nacional por crear el DILAAC.
- A doña Magda Zavala, gran Maestra, por la acertada creación del DILAAC para lo que debió realizar extraordinarias y tesoneras luchas. Además, por su extraordinaria ayuda en el diseño final de esta tesis.
- A Israel Carrillo por haber sido el creador de la Mención en Música del DILAAC, además, por los conocimientos impartidos en los diferentes cursos.
- A los profesores Jorge Chen, Tamara Sklioutovskaya, Alexandr Sklioutovsky, Francisco Rodríguez y todos los demás por los valiosísimos conocimientos adquiridos.
- A María del Carmen Mauro por la primera corrección de estilo.
- A José Ángel Vargas, Francisco Rodríguez, Saray Sojo, Magdalena Vásquez, Roxana Salazar, Ligia Sancho, Teresa Barrantes, Antonio Varela, Gladys Araya y Liz Brenes autoridades de la Sede de Occidente, de quienes he tenido un apoyo incondicional durante este proceso y siempre.
- A la Dra. Anabelle Contreras, actual coordinadora del DILAAC. Gracias a sus observaciones y críticas pude consolidar mi perspectiva teórica.
- A mi amigo Juan Guillermo Meléndez, por la revisión final del texto.
- A todos los amigos, compañeros de trabajo y familiares que no he podido nombrar aquí, por su interés y estímulo constante a mi trabajo.
- Finalmente, a mis papás y a toda la familia: hermanos, sobrinos, tíos, primos por su apoyo, cariño y comprensión por el quasi abandono en el que los he tenido en todo este tiempo.

## DEDICATORIA

A mis padres Arnulfo Carmona Benavides (qepd) y Mireya Ruiz Rodríguez, mis padres,  
de quienes, entre otras muchas cosas, he aprendido a amar:  
amar la música, amar el trabajo, amar el estudio, amar la vida pero, sobre todo, a amar  
al ser humano en toda su grandeza y en toda su humildad,  
a cada uno en su individualidad y en sociedad.

# CONTENIDOS

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

Miembros del tribunal examinador	iii
Resumen	iv
Agradecimientos	v
Dedicatoria	vi
Contenidos	vii
Lista de cuadros	xi
Lista de figuras	xii
Descriptorios	xiii
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
Estructura del texto	3
1. Tema	5
2. Marco histórico	5
3. Planteamiento del problema	7
4. Delimitación del objeto de estudio	9
4.1. Sobre el corpus	10
4.1.1. Criterios para fijar el corpus	10
4.1.2. Corpus	10
5. Objetivos	11
5.1. General	11
5.2. Específicos	11
6. Estado de la cuestión	11
6.1. Fuentes primarias	11
6.2. Fuentes secundarias	13
6.2.1. Sobre el desarrollo de la música occidental (desde el paradigma de la música tonal a la música del siglo XX)	13
6.2.2. Del horizonte de expectativas	15
7. Marco teórico	16
7.1. De la musicología	17
7.1.1. Descripción de algunos conceptos para el análisis	19
7.1.1.1. Forma	19
7.1.1.2. Textura	21
7.2. De la teoría del horizonte de expectativas y la teoría de los campos	23
7.2.1. De la teoría de los campos de Pierre Bourdieu	23
7.2.2. De la teoría del horizonte de expectativas	32
8. Metodología	35
<b>CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DE LA MÚSICA SERIALISTA</b>	<b>38</b>
1.1. Propuesta de una nueva periodización de la música occidental	38
1.2. Antecedentes inmediatos de las sonatas analizadas en esta tesis	42
1.2.1. Dodecafonismo	45
1.2.2. El serialismo	46
1.2.3. Más novedades: la aleatoriedad y las nuevas grafías	48
1.2.4. De la música para piano	52
1.2.5. Evolución del término sonata	53
1.3. Situación de la música en Centroamérica	61
1.3.1. Antecedentes a la composición de las sonatas	61
1.3.2. La música centroamericana en la segunda mitad del siglo XX	63



1.3.3. Del desarrollo de las escuelas pianísticas en Centroamérica	68
1.3.4. La sonata para piano en Centroamérica	70
<b>CAPÍTULO V ANÁLISIS MUSICAL DE LAS SONATAS DE CONSTRUCCIÓN SERIALISTA</b>	<b>73</b>
Introducción	73
Análisis musical	74
2.1. Sonata for piano (in one movement) (1985) de Roque Cordero	74
De la Sonata (1985)	75
Sobre la matriz	76
Introducción	77
Exposición	78
Desarrollo	80
Reexposición	85
Coda	86
Conclusión	86
2.2. Sonata Op. 29 de Mario Alfagüell	87
De la Sonata Op. 29	88
Sobre la “serie”	90
I movimiento: Comparsa, muy rítmico	91
II movimiento: Coral <i>casi lo más lento posible</i>	99
Conclusión	101
2.3. Sonata Número 4 (1967-Premio Karlheinz Stockhausen 1980) de Rodrigo Asturias	102
De la Sonata N° 4	103
Del segundo movimiento	108
Conclusión	112
2.4. El Silencio que hay en todas las soledades (fantasía-¿quasi una sonata?- sobre textos de Juan Rulfo, de Alejandro Cardona	113
De la Sonata	114
Conclusión	130
2.5. Sonata El oscuro de Éfeso de David de Gandarias	131
De la Sonata	132
De la estructura del Rondó y tratamiento de las series	134
Conclusiones	145
2.6. Sonata Abstracción de Igor de Gandarias	146
De la Sonata	146
De la construcción de la obra y la utilización de la serie	149
Conclusiones	154
Conclusiones generales del capítulo	154
<b>CAPÍTULO III: LA PROBLEMÁTICA DE LA EJECUCIÓN</b>	<b>157</b>
Introducción	157
3.1. Sobre la problemática de la ejecución	157
3.1.1. Acerca de la construcción de los diferentes Horizontes de expectativas	157
3.2. Sobre la estética musical	163
3.3. Sobre el fenómeno de la interpretación	172
3.4. Horizonte de expectativas	176
3.5. Acerca de la recepción	181
3.5.1. Del público	181
3.5.2. De los músicos	184
3.5.3. De la crítica	186
3.6. Otros temas relevantes extraídos de las entrevistas	187

<b>CAPÍTULO IV: CAMPO DE LA CREACIÓN MUSICAL DE COSTA RICA</b>	<b>195</b>
4.1. Análisis del Campo de la creación musical costarricense	198
4.1.1. Antecedentes	198
4.1.2. Características del Campo y la producción de sonatas	200
4.1.3. Los agentes	202
4.1.4. De las instituciones que intervienen en el Campo	211
4.1.4.1. Ministerio de Cultura y Juventud	211
4.1.4.2. Las universidades públicas	212
4.1.4.3. La crítica y los medios de comunicación	212
4.1.4.4. Otros premios	213
4.1.4.5. El público	214
4.1.4.6. Instituciones binacionales	214
4.1.4.7. Otras instancias	215
4.1.5. Los espacios	215
4.2. Dinámica en el seno del Campo	217
4.2.1. ¿Cómo incide la técnica de composición utilizada por los compositores?	244
4.3. ¿Cómo se ubican los compositores en el Campo? (esquema)	246
<b>CAPÍTULO V: ANÁLISIS DEL CAMPO DE LA CREACIÓN MUSICAL DE GUATEMALA</b>	<b>251</b>
Antecedentes	251
5.1. Características del Campo	252
5.1.1. Los agentes	256
5.1.2. Instituciones que intervienen directamente en el Campo	263
5.1.2.1. Ministerio de Cultura y Deportes	264
5.1.2.1.1. La Orquesta Sinfónica Nacional	264
5.1.2.1.2. El Coro Nacional	265
5.1.2.1.3. Los premios	265
5.1.2.2. Las universidades	265
5.1.2.3. Los conjuntos de marimba de concierto	266
5.1.2.4. El público	267
5.1.2.5. Otras instituciones	268
5.1.3. Los espacios	269
5.2. Dinámica en el seno del Campo	270
5.3. ¿Cómo es la ubicación de los compositores en el Campo? (esquema)	284
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	<b>288</b>
<b>RECOMENDACIONES</b>	<b>304</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>307</b>

## LISTA DE CUADROS

Cuadro 1: <i>Cordero: Matriz en notas</i>	76
Cuadro 2: <i>Cordero: Matriz en números</i>	77
Cuadro 3: <i>Alfagüell: Serie en notas</i>	91
Cuadro 4: <i>Alfagüell: Serie en números</i>	91
Cuadro 5: <i>Cardona: Grupo a en notas</i>	121
Cuadro 6: <i>Cardona: Grupo a en números</i>	121
Cuadro 7: <i>Cardona: Grupo b en notas</i>	121
Cuadro 8: <i>Cardona: Grupo b en números</i>	121
Cuadro 9: <i>Cardona: Grupo c en notas</i>	122
Cuadro 10: <i>Cardona: Grupo c en números</i>	122
Cuadro 11: <i>Cardona: Grupo d en notas</i>	122
Cuadro 12: <i>Cardona: Grupo d en números</i>	122
Cuadro 13: <i>Cardona: Grupo e en notas</i>	122
Cuadro 14: <i>Cardona: Grupo e en números</i>	122
Cuadro 15: <i>David de Gandarias: Grupo 1 en notas</i>	134
Cuadro 16: <i>David de Gandarias: Grupo 1 en números</i>	134
Cuadro 17: <i>David de Gandarias: Grupo 2 en notas</i>	135
Cuadro 18: <i>David de Gandarias: Grupo 2 en números</i>	135
Cuadro 19: <i>David de Gandarias: Grupo 3 en notas</i>	135
Cuadro 20: <i>David de Gandarias: Grupo 3 en números</i>	135
Cuadro 21: <i>David de Gandarias: Grupo 4 en notas</i>	136
Cuadro 22: <i>David de Gandarias: Grupo 4 en números</i>	136
Cuadro 23: <i>David de Gandarias: Serie Minimal en notas</i>	141
Cuadro 24: <i>David de Gandarias: Serie Minimal en números</i>	141
Cuadro 25: <i>David de Gandarias: Bagatela 1</i>	142
Cuadro 26: <i>David de Gandarias: Bagatela 2</i>	143
Cuadro 27: <i>David de Gandarias: Bagatela 3</i>	143
Cuadro 28: <i>David de Gandarias: Bagatela 4</i>	143
Cuadro 29: <i>David de Gandarias: Bagatela 5</i>	143
Cuadro 30: <i>Igor de Gandarias: Serie 1</i>	149
Cuadro 31: <i>Igor de Gandarias: Serie 2</i>	149
Cuadro 32: <i>Igor de Gandarias: Serie 3</i>	149
Cuadro 33: <i>Igor de Gandarias: Serie 4</i>	150
Cuadro 34: <i>Igor de Gandarias: Serie <math>R_0</math></i>	151
Cuadro 35: <i>Igor de Gandarias: Serie <math>R_3</math></i>	151
Cuadro 36: <i>Igor de Gandarias: Serie <math>R_{11}</math></i>	151
Cuadro 37: <i>Igor de Gandarias: Serie <math>R_5</math></i>	152
Cuadro 38: <i>Igor de Gandarias: Serie <math>R_4</math></i>	152
Cuadro 39: <i>Campo de la creación musical de Costa Rica 1</i>	250
Cuadro 40: <i>Campo de la creación musical de Costa Rica 2</i>	250
Cuadro 41: <i>Campo de la creación musical de Guatemala 1</i>	287
Cuadro 42: <i>Campo de la creación musical de Guatemala 2</i>	287

## DESCRIPTORES

- Sonatas para piano centroamericanas
- Música serialista centroamericana
- Campos musicales de Costa Rica y Guatemala
- Horizonte de expectativas de músicos centroamericanos
- Consagración artística en música centroamericana

## INTRODUCCIÓN

La orientación conceptual que hasta hoy ha sido preponderante para el estudio de la historia de la música occidental, se ha realizado desde una perspectiva tradicional de carácter descriptivo más que analítico, pues en este tipo de estudios se cuentan uno a uno los fenómenos musicales a través de los siglos. Dicha tendencia de la historia de la música se ha dedicado principalmente a narrar los hechos de la música europea y ha sido contada, generalmente, desde allá. Como resultado, la música producida por los demás pueblos, como los de la región centroamericana, al ser “periférica”, ha sido poco valorada.

El presente trabajo pretende revisar esa perspectiva tradicional, ya que se trata de un estudio interdisciplinario que observará el fenómeno de la composición de sonatas para piano de compositores centroamericanos, elaboradas con base en series (o agrupaciones) de notas desde la óptica de tres teorías que permitirán penetrar en la dimensión del fenómeno referido, siendo ésta una de las novedades propuestas con este trabajo. Esas teorías son la musicología, ciencia interdisciplinaria por antonomasia, en diálogo con la Teoría del horizonte de expectativas, propuesta por autores como Hans Robert Jauss (1921-1997) y Bernhard Zimmerman (1955), y la Teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1930-2002). El período de estudio comprende de 1980 a 1997, contemplándose también antecedentes y consecuentes.

La investigación propuesta es necesaria, entre otras razones, por tratarse de un tema que ha sido muy poco explorado en el ámbito centroamericano. Es parte de ese fenómeno musical periférico que ha sufrido abandono por parte de la musicología tradicional. Esto puede apreciarse investigando la escasa bibliografía existente sobre los campos de la música para piano y la música contemporánea<sup>1</sup> centroamericanas. En la bibliografía consultada sólo se han localizado dos trabajos que tratan acerca de las nuevas tendencias de composición en la región como un todo. El primero es la tesis de doctorado en musicología de Ronald Sider (1967), que incluye gran cantidad de información histórica de la música de cada país y análisis musicales de obras de

---

<sup>1</sup> En la presente tesis, el concepto de “música contemporánea” hace referencia a los lenguajes surgidos en el siglo XX, luego de la ruptura con el paradigma de la música tonal estudiado en el capítulo I. Entre muchas otras expresiones musicales, se puede contar la música electroacústica, el serialismo y el bruitismo.

varios compositores. El otro es una ponencia de Dieter Lehnhoff (1994) presentada en Austria, que trata, en forma general, el tema de las nuevas tendencias de composición en la región. Con respecto de la música para piano en Centroamérica, existen tres fuentes importantes. Una es el trabajo de Manuel Matarrita (2004) sobre el concierto para piano de Carlos E. Vargas. La segunda, el artículo escrito por Tamara Sklioutóvskaya (2006) en el que analiza la suite *Hai-kai* para piano del compositor guatemalteco Dieter Lehnhoff. Finalmente, está la antología publicada en 2008 por Igor de Gandarias denominada *Música guatemalteca para piano (Antología histórica. Siglos XIX-XXI)*. Un trabajo que hace especial referencia a la música de ruptura en Centroamérica como región, es la tesis denominada “Gestos de ruptura en la música contemporánea centroamericana: los casos de Joaquín Orellana en Guatemala, Mario Alfagüell en Costa Rica y Arturo Corrales en El Salvador”. Dicha tesis fue presentada por Carmen Méndez en este mismo doctorado (DILAAC), en agosto de 2009.

Entre los alcances que se propone este trabajo, y que coinciden con postulados básicos del DILAAC, se encuentran los siguientes:

- Realizar una serie de estudios interdisciplinarios de fenómenos culturales de la región centroamericana<sup>2</sup>. Se aprovecharía la interdisciplinariedad de los estudios propuestos para ofrecer nuevas vetas de análisis que permitan profundizar en la interacción entre las distintas dimensiones de la vida cultural.
- Analizar propiamente el fenómeno musical y establecer las circunstancias históricas en que éste se dio, dado que muchos estudios musicológicos se concentran en el análisis de lo inmanente en la obra y descuidan la dimensión social del fenómeno artístico.
- Contribuir con la difusión, apreciación y valoración de la música centroamericana.

---

<sup>2</sup> Utilizamos aquí la concepción de Centroamérica en la que se incluyen los siete países sin hacer la diferencia que históricamente se ha hecho de dividir el concepto de Centroamérica como los países que pertenecieron al Reino de Guatemala, con el América Central, concepto más geográfico e inclusivo. En tiempos más recientes esa diferencia ha tendido a desaparecer (Meléndez, 2008: 17ss).

El movimiento de la música serialista se originó en el dodecafonismo propuesto por Arnold Schönberg en 1924. Esta técnica de composición consiste en el ordenamiento en series de las doce notas de la escala temperada, y a las cuales se les da un tratamiento contrapuntístico. Esta tendencia musical surgió como reacción al desgastado *Paradigma de la música tonal* (Carmona, 2007<sup>3</sup>), que “gobernó” la música occidental desde inicios del siglo XVIII hasta inicios del XX.

En las décadas de 1950, 1960 y 1970, un grupo importante de compositores aplicaron las técnicas seriales ya no sólo a las alturas de las notas, sino también a otros parámetros de la música: ritmo, timbre y dinámica. Este tipo de construcción musical se llamó “serialismo integral”.

Tradicionalmente el concepto de serialismo, propuesto por el dodecafonismo, ha sido una técnica de composición en la que el autor, previamente a la producción misma de la obra, elabora una serie con notas de la escala temperada en la que se basa para su construcción, dándole un tratamiento contrapuntístico. Una de las novedades que propone este trabajo es ampliar el concepto de música serial al involucrar otras técnicas, las técnicas de composición que trabajen con base en conjuntos de notas, con independencia del tratamiento que se le dé a cada grupo.

Por otra parte, y como componente esencial de este estudio, se ha obtenido también un esquema que funciona como una radiografía o fotografía del campo de creación musical<sup>4</sup>, que nos permite ver lo que no se puede observar a simple vista: cómo está constituido y cómo es su dinámica. Este será un aporte para las investigaciones futuras de la música de la región. Se estudiará, además, la problemática que existe alrededor de la interpretación de la obra.

### **Estructura del texto**

A continuación se describe brevemente cómo se desarrolla el texto.

En la introducción se plantean los aspectos teóricos que han guiado la investigación.

---

<sup>3</sup> El concepto de Paradigma de la música tonal es propio del autor y fue propuesto en Carmona, Jorge. “Nuevos signos para sonidos viejos”. *Revista Pensamiento Actual*. San José, Universidad de Costa Rica. 6-7. 97-113. Se desarrolla más ampliamente en el capítulo II.

<sup>4</sup> “Campo de la creación musical” hace referencia al de la música de concierto. En el campo de la creación de música comercial, que es aparte, se desenvuelven otras personas que no necesariamente intervienen en este otro campo. Algunos actores tienen una eventual injerencia en ambos campos.

En el capítulo I se ubica al fenómeno estudiado en el marco del desarrollo de la música occidental de acuerdo con una novedosa perspectiva aportada por el autor de esta tesis en lo referente a su periodización que se basa, esencialmente, en ubicar las obras y los diferentes movimientos musicales a partir de su construcción y no de parámetros impuestos desde las ópticas tradicionales. En el capítulo se expone una narración que abarca desde la instauración del *Paradigma de la música tonal*, concepto también aportado por el autor y que se describe brevemente, hasta los antecedentes inmediatos de la música serialista y la música centroamericana.

En el capítulo siguiente se analizan los elementos constructivos de las sonatas propuestas en el corpus, trabajo para el cual se utilizaron las herramientas de la musicología “cuyo objeto de estudio son las obras musicales y su ubicación en un contexto” (Lehnhoff, exposición de cátedra, 2005a).

El capítulo III está sustentado enteramente en una serie de entrevistas diseñadas desde la óptica de la Teoría del horizonte de expectativas planteada por Jauss y Zimmerman. De ellas se extrajo valiosa información acerca del horizonte de expectativas de los pianistas y la problemática en torno a la interpretación de las sonatas.

En los últimos capítulos se analizan los campos de creación musical en Costa Rica y Guatemala. El fin último de estos análisis es ubicar a los compositores en el campo de creación musical de su respectivo país, lo que se realiza desde la óptica de la Teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Al final de cada capítulo (IV y V) se encuentra un esquema que describe cada campo y la ubicación que ocupan los compositores en él. Como base fundamental en este estudio están, además de las fuentes bibliográficas, las entrevistas mencionadas, parte de las cuales se contempló desde la óptica de la teoría bourdiana.

En general, en esos capítulos se estudiaron los lugares y las formas de consagración, quiénes son los agentes, qué papel cumplen en el campo, cómo se ubican los mismos compositores en el campo, qué relación tienen con las instituciones, el público y la crítica (lectura de crítica periodística y de revistas) y cómo pudo haber incidido el campo socio-político-económico en el campo cultural y en la composición de esta música. Finalmente, se observa el legado o las



repercusiones de la obra de los compositores estudiados en los diversos campos de creación musical en Centroamérica.

## **1. Tema**

La presente tesis trata de las sonatas para piano construidas con base en series, conjuntos o colecciones de notas creadas por compositores centroamericanos en las últimas décadas del siglo XX (1980-1997). Es un estudio interdisciplinario realizado desde las perspectivas de la *musicología sistemática* y enriquecido con conceptos de la *teoría del horizonte de expectativas* de Jauss y Zimmerman, y la *teoría de los campos* de Bourdieu. Con ello, además del análisis de todos los elementos constitutivos de las obras estudiadas, se ha ubicado al fenómeno de la composición de las sonatas en el desarrollo de la música centroamericana en particular y en el de la música occidental en general. Asimismo, se han estudiado las circunstancias en que se ha interpretado esta música y el lugar que ocupan los compositores estudiados en el *campo de creación musical* de sus respectivos países con las implicaciones que ello tiene: la dinámica a lo interno de los campos, las luchas que llevan a cabo los diferentes agentes, las instituciones que intervienen en cada campo y el proceso de consagración artística buscado por ellos.

De igual forma, se examina cómo se ha construido el horizonte de expectativas de los distintos agentes que han tenido contacto con las obras.

## **2. Marco histórico (acerca de la música centroamericana)**

Los campos musicales de la región centroamericana son un terreno poco explorado<sup>5</sup>. En la bibliografía consultada no se han localizado más que dos trabajos que tratan acerca de las tendencias de composición en la segunda mitad del siglo XX, que observan la región como un todo. El primero de ellos es la ya mencionada tesis de doctorado en musicología de Ronald Sider (1967), descrita más adelante (punto 1.6.4.1.), y en segundo lugar, la ponencia de Dieter Lehnhoff presentada en Austria, llamada “Tendencias en la creación musical centroamericana del siglo XX” (Lehnhoff, 1994: 31ss). En ella Lehnhoff hace un recuento de los compositores con mayor presencia en el campo musical de cada país y sus tendencias de composición.

---

<sup>5</sup> Según el concepto de campo aportado por P. Bourdieu.

Más específicamente del campo de la creación musical de Guatemala, entre la enorme bibliografía aportada por Lehnhoff, guarda especial interés el libro *Creación musical de Guatemala* (2005). En esta importante obra, el autor hace una minuciosa inspección de la vida musical de su país incluyendo prácticamente todas las manifestaciones musicales desde épocas muy remotas. La información proporcionada por el libro ha sido fundamental para el conocimiento del campo musical guatemalteco.

Igor de Gandarias presenta igualmente una enorme cantidad de información en su libro *Música guatemalteca para piano (Antología histórica. Siglos XIX-XXI)* (2008<sup>6</sup>). En esta antología, además de incluir más de cuarenta partituras de música para piano de su país y la grabación de muchas de ellas, Gandarias efectúa una lectura crítica de gran cantidad de textos y elabora el catálogo de obras de muchos de los compositores incluidos en el libro. En él se encuentran, entre otras, las partituras de las sonatas *El oscuro de Éfeso* de David de Gandarias y *Abstracción* de Igor de Gandarias, contenidas en el corpus. Además, incorpora datos biográficos de los compositores y otros datos relevantes del campo musical de su país que, en general, es el más estudiado de toda la región, que serán de utilidad para esta tesis.

En los demás países del área resulta más difícil encontrar una cantidad tan grande de fuentes bibliográficas. Sobre la música en Panamá, existe un artículo llamado “Apuntes para una historia de la música en Panamá (1903-2003)” de Jaime Ingram. Se trata de un recuento de los compositores panameños y sus obras musicales, con un enfoque meramente biográfico. Acerca de la música costarricense, una fuente obligada de consulta es el libro *La música en Costa Rica* de Bernal Flores (1978). En él, Flores narra la historia de la música de su país y suministra datos importantes. Sin embargo, su estilo de escritura no es el ideal para una investigación, ya que no cita fuentes y emite juicios de valor alejándose de la objetividad que requiere una investigación de esta naturaleza.

Acerca de algunos movimientos de música contemporánea en Centroamérica, tiene especial interés el trabajo “Gestos de ruptura en la música contemporánea

---

<sup>6</sup> Se tuvo acceso a una pre-edición del libro gracias a la gentileza del autor, quien amablemente cedió una fotocopia del último borrador antes que saliera publicado en 2008. Más adelante, el mismo Gandarias me facilitó la edición final de la antología.

centroamericana: los casos de Joaquín Orellana en Guatemala, Mario Alfagüell en Costa Rica y Arturo Corrales en El Salvador”, tesis presentada por Carmen Méndez Navas en el DILAAC en 2009. En este estudio, la autora construye un sistema de análisis musical fundado en los gestos de ruptura de repertorio centroamericano contemporáneo desde la filosofía de la música, la psicología social y de planteamientos de compositores contemporáneos. Coincide con la presente tesis en el análisis de la obra del compositor Mario Alfagüell y en considerar la música contemporánea centroamericana como objeto de estudio, no obstante, difiere en la visión desde la que han sido estudiados los fenómenos musicales.

### **3. Planteamiento del problema**

A partir del siglo XVIII y hasta principios del XX, el desarrollo de la música occidental fue marcado por el “Paradigma de la música tonal” (Carmona, 2006: 99ss). Alrededor de él se crearon las obras musicales y se establecieron los diferentes estilos musicales. La sonata se consolidó pronto como la forma “oficial” de dicho paradigma. Desde entonces, la composición de sonatas para uno o varios instrumentos ha representado, para los compositores, un compromiso y un desafío, pues en ella debe demostrar su destreza como compositor y su dominio de la forma. Como estructura, es utilizada generalmente en alguno de los movimientos que conforman las sonatas, las sinfonías, los conciertos para solista y orquesta, los tríos, cuartetos y demás formas en varios movimientos (Michels, 1987: 149) como se verá en el capítulo I. La composición de sonatas ocupa un lugar especial en la historia de la música occidental.

El paradigma instituyó un sistema armónico sumamente estricto y restringido en el que se enmarca toda la música tonal. Ese sistema armónico está basado en acordes de tríada que son contruidos superponiendo intervalos de tercera sobre algunas notas de la escala temperada. Como resultado, toda la música compuesta bajo este principio gira alrededor de un centro tonal. En el primer capítulo se describe la evolución del paradigma, compositores de música tonal y algunos otros detalles históricos alrededor del fenómeno.

A inicios del siglo XX, en prácticamente todas las manifestaciones artísticas se dio una ruptura con los esquemas que existieron hasta ese momento. En el caso

particular de la música, este proceso se manifestó con la disolución de la tonalidad y de la escala temperada como conceptos fundamentales, gracias al trabajo de varios grupos de compositores europeos y americanos. Entre ellos se debe mencionar al mexicano Julián Carrillo, al austriaco Arnold Schönberg y al italiano Luigi Russolo.

Con el surgimiento de la nueva música, al igual que con las demás artes, comienzan a evidenciarse cambios sustanciales en la recepción de las obras<sup>7</sup>. Se hizo necesario entonces desarrollar una nueva sensibilidad para su adecuada recepción. Sin embargo, las instituciones oficiales de la música, en su mayoría conservadoras como los conservatorios nacionales, los teatros o salas de concierto y las orquestas sinfónicas, han mantenido siempre, aun en la actualidad, una actitud de rechazo hacia ella y han impedido en muchos países el desarrollo de la sensibilidad requerida hacia las nuevas tendencias musicales. Este fenómeno marca, de manera definitiva, el horizonte de expectativas, tanto del público como de la crítica y los intérpretes, cuya formación se realiza primordialmente en los conservatorios conservadores.

En otras palabras, el horizonte de expectativas de estos actores en especial, ha sido limitado de manera significativa por las instituciones a la música tonal. Son también estas instituciones las que determinan de forma sustancial los campos musicales de cada país. A partir de la ruptura con la tonalidad, muchos de los compositores que se rigen por el paradigma de la música tonal crean obras conservadoras y complacientes. Eso les otorga cierto nivel de “oficialidad” y les garantiza el apoyo de las instituciones oficiales y con poder de consagración, y una ubicación privilegiada en el campo musical.

En oposición a la música oficial, los compositores estudiados en esta tesis han compuesto sonatas para piano basadas en conjuntos de notas (música que para el presente trabajo hemos llamado *serialista*, ampliando la acepción tradicional del término). Ésta es una música atonal y se contrapone muchas veces al horizonte de expectativas del público, la crítica y los mismos intérpretes. Esta característica incide de algún modo en su ubicación en el campo musical de sus países.

---

<sup>7</sup> El compositor Miguel Álvarez Fernández (s. f.) en su artículo “Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX”, que aparece en la Internet, describe muy acertadamente la situación de la recepción de la nueva música durante el siglo anterior (<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/Articulo>).

Todos los elementos mencionados sirven de sustento para el planteamiento de las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo se ubican el fenómeno de la composición de sonatas para piano de construcción serialista y sus compositores en el marco del desarrollo de la música de Centroamérica y en el de la música occidental en general?
- ¿Cuál es la dinámica en el seno de los diversos campos de creación musical en los que se desenvuelven los compositores estudiados y a qué factores responden sus propias especificidades?
- ¿Cómo ha incidido el horizonte de expectativas de los pianistas en la interpretación de las obras y su recepción por parte del público?

#### **4. Delimitación del objeto de estudio**

El objeto de estudio denominado *Sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica (1980-1997)*, trata de las sonatas para piano de compositores centroamericanos elaboradas con base en series o conjuntos de notas. Se centrará en los recursos de composición y ejecución utilizados por compositores centroamericanos en sus sonatas para piano y la problemática alrededor de su interpretación. Además, busca dar ubicación a las obras en el marco histórico de la música occidental y a los compositores en los *campos musicales* de sus respectivos países, tal y como se describe en el marco teórico. Para ello se ha seleccionado un corpus conformado por sonatas para piano de compositores de la región que han sido ya estrenadas en público, compuestas o premiadas entre 1980 y 1997. La selección de las obras partirá, asimismo, del análisis de sus estructuras de construcción musical y de las técnicas de composición utilizadas por cada compositor.

Para el análisis se utilizarán las herramientas de la musicología sistemática, en conjunto con algunas de la “Teoría del horizonte de expectativas” y de la “Teoría de los campos”, expuestas en el marco teórico. Además, para la comprensión y ubicación del fenómeno en estudio se presenta, en el capítulo I, sus antecedentes en el desarrollo histórico de la música occidental y centroamericana.

## 4.1. Sobre el corpus

### 4.1.1. Criterios para fijar el corpus

Para conformar el corpus, las obras escogidas han debido cumplir con los siguientes requisitos:

- Sonatas para piano no tonales de compositores centroamericanos, construidas con base en conjuntos de notas independientemente del tratamiento que se les haya dado.
- Una sonata por autor.
- Compuestas o premiadas en las décadas de 1980 y 1990.
- Que la partitura sea accesible.
- Estrenadas en público
- Preferiblemente, que existan grabaciones.

Se procuró incluir la mayor diversidad de estilos y técnicas de construcción musical.

### 4.1.2. Corpus

Con base en los criterios expuestos, se seleccionaron las siguientes obras para el análisis respectivo:

Alfagüell, Mario (Costa Rica)	<i>Sonata Op. 29</i>	1987
Asturias, Rodrigo (Guatemala)	<i>Sonata N° 4</i> (Premiada en 1980)	1967
Cardona, Alejandro (Costa Rica)	<i>El silencio que hay en todas las soledades</i> (fantasía-¿quasi una sonata?-)	1996-97
Cordero, Roque (Panamá)	<i>Sonata</i>	1985
De Gandarias, David (Guatemala)	<i>Sonata El oscuro de Éfeso</i>	1984
De Gandarias, Igor (Guatemala)	<i>Sonata Abstracción</i> (Premiada en 1984)	1984

## **5. Objetivos**

### **5.1. General**

Estudiar las características inmanentes de la música de sonatas serialistas escritas en Centroamérica en las últimas décadas del siglo XX, así como los procesos sociales que acompañan la interpretación, difusión y consagración de sus compositores para contribuir a la comprensión de las particularidades de los campos musicales centroamericanos.

### **5.2. Específicos**

- Ubicar el fenómeno de composición de sonatas para piano en Centroamérica en el marco histórico de la música occidental con el fin de valorar sus aportes.
- Analizar la construcción de cada una de las sonatas para explicar la utilización que cada uno de los compositores hace del serialismo.
- Estudiar la problemática de la interpretación de las sonatas analizadas desde la teoría del horizonte de expectativas, con el fin de explicar el grado de aceptación que han tenido entre los diferentes actores que han estado en contacto con ellas.
- Determinar la ubicación de los compositores en el campo de creación musical de sus países de origen, a la luz de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, con el fin de aprehender cómo las particularidades del funcionamiento de este campo limitan el desarrollo de la creación musical.

## **6. Estado de la cuestión**

### **6.1. Fuentes primarias**

Las partituras de las sonatas para piano centroamericanas constituyen la fuente primaria más importante para la realización de este trabajo. Muchas de ellas han sido facilitadas por los propios compositores. Otras, como la Sonata No. 4 de

Rodrigo Asturias o algunas de las obras de Roque Cordero, han sido adquiridas en los Estados Unidos. Se cuentan, entre ellas, todas las que componen el corpus y algunas otras que contribuyen a la construcción de la panorámica general de la sonata para piano y de la música contemporánea en la región.

Entre otras, mencionando solamente las partituras de sonatas, se recopilaron las siguientes:

Alfagüell, Mario	<i>Sonata Op. 29</i>	1987
_____	<i>Sonata Op. 14</i> (mano izq.) <sup>8</sup>	1982
Anleu, Enrique	<i>Sonatina</i>	1968
_____	<i>Sonata</i>	1984
Asturias, Rodrigo:	<i>Sonatas N<sup>os</sup> 1</i> (1999) y <i>4<sup>o</sup></i>	1966-67
Cardona, Alejandro	<i>El silencio que hay en todas las soledades</i> (fantasía-¿quasi una sonata?-)	1996-97
Cáceres, German	<i>Sonata</i> (1984)	1984
Cordero, Roque	<i>Sonatina rítmica</i> (1954)	1943
_____	<i>Sonata breve</i> (1970)	1966
_____	<i>Sonata</i>	1985
De Gandarias, Igor	<i>Sonata Abstracción</i> <sup>10</sup>	1984
De Gandarias, David	<i>Sonata El oscuro de Éfeso</i> <sup>11</sup>	1984
Martínez-Sobral, Manuel	<i>Sonata para dos pianos.</i>	1922
Sarmientos, Jorge	<i>Sonatina</i>	1956

De todas éstas se ha escogido para el análisis el grupo enunciado en el punto 1.2.1.2., ya que cumplen con los “Criterios para fijar el corpus”. Además de la consecución de este material para formar este corpus, se han realizado contactos personales con los compositores estudiados y otros actores de los distintos campos

<sup>8</sup> Premio Nacional otorgado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica.

<sup>9</sup> Primera obra ganadora del Premio Stockhausen en Italia en 1980

<sup>10</sup> Primer Premio en el Certamen Centroamericano 15 de septiembre, en la rama de composición, que organiza el Gobierno de Guatemala, 1984.

<sup>11</sup> Segundo lugar en el Certamen Centroamericano 15 de septiembre, en la rama de composición, que organiza el Gobierno de Guatemala, 1984.



musicales centroamericanos, ya sea personalmente, por vía telefónica o por correo electrónico.

Una fuente primaria de extraordinario valor fue una serie de entrevistas realizadas por el autor de esta tesis, tanto a los compositores como a intérpretes, críticos y directores de instituciones musicales de Panamá, Costa Rica y Guatemala. En ellas se fundamenta gran parte de la investigación. En especial, se han utilizado para el análisis de los campos de creación musical de esos países y para determinar cómo ha sido formado el Horizonte de expectativas de los diversos actores que intervienen en ellos.

## 6.2. Fuentes secundarias

### 6.2.1. Sobre el desarrollo de la música occidental (desde el paradigma de la música tonal a la música del siglo XX)

Para la comprensión de los aportes a la música realizados por compositores centroamericanos con sus sonatas para piano de construcción serialista, es necesario conocer el desarrollo de la música occidental durante el siglo XX. Para su estudio se ha obtenido información de varias fuentes que tratan el tema.

En primer lugar, los dos tomos de la *Historia de la música occidental* de Donald J. Grout y Claude V. Palisca (1995) y el *Atlas de música* de Ulrich Michels (1987), representan importantes fuentes de información acerca del desarrollo de la música occidental desde inicios de la era cristiana hasta el siglo XX. Son libros muy generales de los que se ha tomado una gran cantidad de información acerca de los aportes de J. P. Rameau y sus teorías sobre el desarrollo de la forma sonata y el arribo de la música occidental al siglo XX. No obstante, a pesar de lo profuso de la información, incluyen muy poca sobre la música latinoamericana.

Basado en la observación del desarrollo de la música occidental desde inicios del siglo XVIII hasta el siglo XX, en el artículo “Nuevos signos para sonidos viejos” (2006) el autor de esta tesis ha propuesto el concepto de *paradigma de la música tonal* para designar un sistema de composición que “gobernó” toda la música durante los siglos XVIII y XIX. Todavía hoy, el paradigma de la música tonal sigue rigiendo

FI- 20526  
Tesis  
8130



en varios movimientos musicales como la música comercial, la folclórica y alguna música de concierto.

A finales del siglo XIX se iniciaron en música, al igual que en las demás manifestaciones artísticas, movimientos de ruptura con esa tradición y comenzó a crearse una música totalmente nueva, incluyendo sonidos e instrumentos nuevos. Específicamente sobre los movimientos de ruptura que surgieron en esa época tratan los títulos *Historia general de la música* (IV tomo llamado *El siglo XX*), escrito por el compositor español Tomás Marco (1989), *Introducción a la música del siglo XX* de Ottó Károlyi (2002) y “Música y tecnología: una relación indisoluble”, artículo del compositor guatemalteco David de Gandarias (1995). Son estudios bastante actualizados que incluyen mucha información de interés. Contrario a la mayoría de los libros de música occidental, el de Marco no ha sido escrito con una visión eurocéntrica, por lo que contiene varios capítulos sobre música latinoamericana.

Con una visión similar (no eurocéntrica), Christopher Small en su libro *Música. Sociedad. Educación* (1989) estudia la incidencia de la música en la sociedad y la educación. Entre sus reflexiones y análisis de la música de los últimos 400 años, hace uno muy detallado acerca de la ruptura que significa para la música occidental la música de Claude Debussy a inicios del siglo XX.

*La notación de la música contemporánea*, de la musicóloga argentina Ana María Locatelli de Pérغامo (1973), es un compendio de los tipos de grafías utilizados en la música desde finales de la década de 1950 hasta la publicación del libro en 1973. Este libro aporta el desarrollo de las grafías realizadas en el siglo XX por los compositores modernos y es de utilidad para el análisis de las sonatas incluidas en el corpus, que utilizan este tipo de escritura.

Más específicamente, sobre la música dodecafónica y la serialista, existen textos muy especializados. En primer lugar, se cuenta con el libro *¿Qué es la música dodecafónica?* del compositor y teórico alemán Herbert Eimert (1973), quien fue uno de los primeros teóricos de la música dodecafónica. La edición consultada contiene un prefacio del compositor argentino Juan Carlos Paz, uno de los iniciadores de la música dodecafónica en ese país y uno de los primeros compositores americanos en utilizar esa técnica de composición. Esta obra explica el nacimiento y desarrollo del

dodecafonismo como técnica de composición, lo que interesa de manera especial para el análisis de la sonata de Roque Cordero, construida empleando técnicas dodecafónicas. Sobre este mismo tema, el artículo “Música dodecafónica y serialismo en América Latina” de la compositora y teórica uruguaya Graciela Paraskevaídís (1984), contiene un análisis histórico del desarrollo del dodecafonismo y el serialismo en América Latina y sus implicaciones, tanto musicales como socio-políticas, toda vez que el dodecafonismo fue visto por fracciones de izquierda y de derecha de algunos países como una manifestación burguesa para los primeros, y comunista para los segundos. Sin embargo, en su estudio Paraskevaídís prácticamente ignora la existencia de música serialista o dodecafónica centroamericana. El enfoque analítico que usa tiene la limitante de ser meramente descriptivo y no tomar en cuenta la parte musical, o sea, el análisis de la construcción de las obras dodecafónicas. De manera contraria, entre las innovaciones que presenta la tesis propuesta es el estudio de un fenómeno musical observando los procesos culturales en que los dichos fenómenos se desenvuelven.

### **6.2.2. Del horizonte de expectativas**

En la antología llamada *Estética de la recepción*, editada por José Antonio Mayoral (1987), aparecen los artículos “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” de Hans Robert Jauss, y “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción” de Bernhard Zimmerman. De ellos se ha extraído la teoría del Horizonte de expectativas, descrito en el marco teórico. Como se explica ahí, el horizonte de expectativas, que es marcado en el individuo a través del proceso educativo (formal e informal), es el punto de referencia del que se sirve el público para relacionar una obra nueva con otras conocidas. El oyente confronta su horizonte de expectativas con el horizonte que presenta la pieza nueva.

Desde el punto de vista de la parte creadora, en la medida en que el compositor busque satisfacer el horizonte de expectativas de la mayoría, producirá, como dice Jauss, obras cercanas al arte recreativo, al arte comercial o al arte kitsch. Por el contrario, el compositor que cuestione con sus obras el horizonte del público,

que aluda directamente a su conciencia, producirá un cambio de horizonte o, como señala Jauss, una distancia estética (Zimmermann, 1987: 42).

En la investigación bibliográfica solamente se ha encontrado un artículo que trata precisamente de la problemática de la recepción de la música nueva. Se trata de “Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX” de Miguel Álvarez Fernández. Indica Álvarez que “desde Varèse hasta Charles Ives, de Schönberg a Stravinsky, las primeras escuchas de las obras fundacionales de la modernidad musical no resultaron cómodas ni para el público ni para la crítica” (Álvarez, s. f.: s. n. p.). Lo mismo ha sucedido con las sonatas centroamericanas incluidas en el corpus.

De igual modo han opinado algunos de los actores entrevistados y cuyas declaraciones se desarrollan en el capítulo V.

## 7. Marco teórico

El desarrollo teórico de esta tesis se centra en la musicología. Los trabajos académicos en esta ciencia son una importante guía para los análisis musicales desde diversos puntos de vista. La tesis *The Art of Central America Its Development And Present State* presentada por Ronald Sider en la Escuela de Música Eastman de la Universidad de Rochester, en 1967, ofrece una panorámica general de la historia musical de cada país centroamericano hasta esa fecha. Incluye además biografías, análisis y catálogos de obras de varios compositores aún vivos en esa época, y una extensa bibliografía. Los análisis se orientan, sobre todo, a observar los parámetros de construcción de las obras: forma, melodía, ritmo, tonalidad y utilización de la armonía. La tesis de maestría llamada *Compositional Techniques in Rodrigo Asturias's "El banquete de las Nubes"* de Xavier Beteta (2006), presentada en la Universidad de Cincinnati, y la de Alicia Díaz de la Fuente, titulada *Estructura y significado en la música serial y aleatoria* (2005), tesis de doctorado presentada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España, se dedican exclusivamente a analizar obras serialistas como las de Rodrigo Asturias, John Cage y Pierre Boulez, desde diversos “lentes teóricos”<sup>12</sup>, como la semiótica, la teoría de

---

<sup>12</sup> Término aportado por Patricia Alvarenga, contacto personal 2007.

conjuntos y, por supuesto, la musicología sistemática. Los aportes de ambas serán de gran utilidad para el análisis estructural de las obras del corpus. Cabe resaltar que ninguno de estos trabajos ni de otros que se han consultado, han revisado el fenómeno musical en el ámbito centroamericano, y menos aún desde la óptica de la recepción ni el estudio de los campos musicales de la región, como se propone en esta tesis.

Ejemplificando lo profundo que puede llegar a ser el análisis musicológico de una obra dodecafónica, se encuentra el artículo “D. Lehnhoff, Hai-kai: Aproximación al análisis musical” de Tamara Sklioutovskaya (2006). En él, la autora presenta detallados análisis de esta suite de piezas breves para piano desde diversas perspectivas: la estilística, la utilización de la serie y la técnica de construcción de las piezas, los aspectos semánticos, el metro-ritmo y las relaciones numéricas entre las piezas.

Finalmente, el artículo “De la historia de la música a la historia cultural de la música” de Fidel Rodríguez Legendre (2002), luego de un extenso marco teórico, expone algunas nuevas tendencias de la musicología histórica y algunos problemas epistemológicos planteados en esa disciplina. Entre otras cuestiones, Rodríguez recomienda revisar cómo ha sido la apropiación de la partitura por parte del intérprete, tema muy novedoso en el marco de las teorías para análisis musical que se pone en práctica en esta tesis.

De todos estos trabajos teóricos se tomarán algunas de las herramientas de las que se valen para el análisis de las piezas incluidas en el corpus propuesto. Todas ellas proporcionan elementos que es necesario tomar en cuenta a la hora de analizar una obra musical.

### **7.1. De la musicología**

Bent, en su obra *L'Analyse musical*, ofrece la siguiente definición de lo que es la musicología



El análisis musical es la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más simples, y la búsqueda de las funciones de esos elementos al interior de esta estructura (Bent, 1987: s. n. p.)<sup>13</sup>.

Para el análisis de los aspectos inmanentes de las obras que conforman el corpus y que se desarrolla en el capítulo III, se emplean algunas herramientas de la musicología sistemática, cuyo objeto de estudio son las obras musicales y su ubicación en un contexto. Es una ciencia que trata de la descripción y reflexiona acerca de las obras musicales. Es el estudio de los condicionantes, de por qué surge una obra musical y los efectos que ella puede ejercer sobre la sociedad. La musicología es una de las llamadas ciencias humanistas o filosóficas, la cual toma herramientas de las ciencias exactas y de las sociales (Lehnhoff, 2005a: s.n.p.).

*La musicología se divide en tres grandes áreas que, a su vez, estudian diferentes fenómenos. Ellas son la musicología sistemática (que es la que se utiliza en esta tesis), la etnomusicología y la musicología histórica.*

La musicología sistemática tiene incidencia en varios flancos. Como derivada de las ciencias naturales, estudia la acústica física y la fisiológica. Del lado de las ciencias sociales tiene el estudio de la acústica psicológica y la estética. Por último, la musicología sistemática examina todo lo relacionado con la teoría musical (todos los parámetros que se establecen como leyes). Dentro de las tareas que se ha asignado a la musicología sistemática, está la analizar la obra en sus diversos aspectos de construcción: escritura, técnica, géneros, recepción, estilo, influencias que muestra, la técnica de ejecución y los lugares en que ejecuta la música.

Conceptos como ritmo, estilo, género, escritura, influencias, aplicación de las series y los elementos extra-musicales, son componentes básicos del análisis musical y se desarrollarán en la descripción de cada sonata. Se ha considerado que los conceptos de forma y textura, por sus características, requieren una presentación previa a los análisis. Su descripción se presenta a continuación.

---

<sup>13</sup> Traducción del autor.

## 7.1.1. Descripción de algunos conceptos para el análisis

### 7.1.1.1. Forma

*La función principal de la forma es mejorar nuestro entendimiento. Al producir inteligibilidad, forma produce belleza.*  
A Schönberg (citado por Károlyi, 2001)

Según el teórico español Joaquín Zamacois (2002: 3), “una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales”. El compositor ordena sus ideas musicales en la obra, ora repitiéndolas, ora complementándolas con otras o enfrentándolas. El resultado de ese ordenamiento es la forma de la obra. Clemens Kühn señala que esa organización de ideas:

Transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles, crea relaciones entre partes o hace que se enfrente ásperamente; en distintos momentos y de diferentes maneras, ese modelado apunta a una *relación* y a una *coherencia* tanto de los detalles musicales como del conjunto (Kühn, 2003: 17).

La forma musical, de acuerdo con Kühn, representa “modos históricos de pensamiento” porque la manera de dar orden a las ideas musicales depende de la noción que el compositor tenga del concepto “forma” y esto varía de una época a otra, de un compositor a otro (Kühn, 2003: 17). Esto coincide con lo expuesto por David de Gandarias, quien afirma que:

Cada sistema u objeto sonoro es creado siguiendo precisas directivas, que cumplen con ciertas expectativas que son el espejo del pensamiento social (y por ende, artístico e instrumental) de su tiempo (David de Gandarias, 1995: 90).

Esta cita ha servido como epígrafe del capítulo I y se ha considerado aquí como fundamental para el tipo de análisis realizado.

Históricamente se ha buscado reunir grupos de obras en determinadas formas. De ahí que se hable de *forma sonata*, *forma rondó* y *forma canción*, entre otras, cada una con una estructura determinada. Todas estas formas son abstracciones que se han pretendido usar de manera muy rígida, tanto por los teóricos que analizan la música como por algunos de los mismos compositores, dando como resultado la ubicación de obras “a la fuerza” en determinadas formas sin siquiera aproximarse a lo establecido. Además, los compositores, ya sea por jugar una broma o por descuido, denominan sus obras con estructuras con las que no tienen relación<sup>14</sup>. Por eso, estas formas generales no deben tomarse como “camisas de fuerza” en las que se ubiquen las obras musicales.

Para designar las diferentes ideas musicales que conforman una obra musical, tradicionalmente se han utilizado letras. Cada sección se designa con una letra para diferenciarla de las demás. Así, es posible también observar si existen en las piezas secciones que se repiten. En ocasiones, si la obra está dividida en secciones grandes, que a su vez están divididas en secciones más pequeñas, se utilizan letras mayúsculas para designar las secciones más grandes y minúsculas para las ideas más pequeñas.

En el presente trabajo se ha utilizado también el sistema de letras para separar las diferentes secciones de las sonatas<sup>15</sup>. Sin embargo, los parámetros para definir la forma han sido distintos para cada sonata del corpus ya que, para algunos de los compositores, la forma no es importante, sino que ésta resulta del proceso compositivo en sí, por lo que no es posible estandarizar el método de establecer una forma en este grupo de obras. De esto concluimos que:

- La forma en la Sonata Op. 29 de Mario Alfagüell es determinada por el tipo de escritura y por el carácter de cada sección.
- La Sonata 4 de Rodrigo Asturias, al haber sido compuesta para mostrar diferentes tipos de escritura, también se realiza del mismo modo. Igualmente se ha tomado en cuenta la sonoridad creada en cada sección y el tempo (metronomización) propuesto por el compositor que crea diferencias en el carácter.

---

<sup>14</sup> Es muy claro el ejemplo de Erick Satie, compositor francés, quien compuso una serie de piezas llamadas “Piezas en forma de pera”.

<sup>15</sup> La historia del término “sonata”, la forma y la estructura de sonata están detalladas en el capítulo I.



- La Fantasía ¿quasi una sonata? *El silencio que hay en todas las soledades* de Alejandro Cardona, es una obra dividida en seis breves piezas que alternan con textos tomados del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo y que se han tomado en cuenta como parte de la estructura general de la obra. Las piezas 2, 3 y 5 son variaciones de la colección de notas de la pieza 1. Las piezas 4 y 6 guardan poca relación con las demás. Cada pieza, por su lado, posee una estructura interna determinada por el tipo de escritura y la textura.
- La sonata en un movimiento de Roque Cordero (1985) sigue, aunque libremente, la estructura tradicional de sonata con su exposición, dividida en tres temas principales: un extenso desarrollo, reexposición y coda.
- No es posible definir una forma en la sonata de David de Gandarias, puesto que la forma se va definiendo en cada interpretación por ser una obra aleatoria, porque es una pieza modular. Él propone algunos trozos de música que se van ejecutando en el orden que el intérprete decida durante el concierto. Incluso la manera de acomodar la música es diferente, ya que el autor pide que el pianista pegue las distintas secciones de manera circular sobre una superficie sólida para que, a la hora de sentarse frente al piano, tenga visibles todas las secciones y pueda elegir el orden de ejecución.
- Finalmente, al igual que la sonata de Cordero, la Sonata *Abstracción* de Igor de Gandarias guarda relación directa con la forma sonata tradicional con exposición, desarrollo y reexposición. Es difícil definir la longitud de sus secciones, pues no utiliza la división de la música en compases.

El análisis de las obras se ha ordenado según el apellido del compositor. Las partituras se encuentran en el Anexo número 1.

#### **7.1.1.2. Textura**

Es difícil encontrar una definición de textura en los diccionarios especializados en música. Se refiere a la cantidad de voces o eventos sonoros que intervienen en un momento dado de una obra o de un trozo musical.

Leonard B. Meyer en su libro *La emoción y el significado en la música*, sostiene que la textura “está relacionada con las formas en que la mente agrupa los

estímulos musicales en figuras simultáneas, una figura y acompañamiento (fondo), y así sucesivamente” (Meyer, 2001: 194). De este modo, dependiendo de la cantidad de voces o niveles de sonido que estén funcionando en una pieza, su textura será homofónica (una voz) o polifónica (varias voces); también es rala o saturada.

Dentro de la homofonía existe música a una voz sola o a una voz con acompañamiento<sup>16</sup>. Este último tipo es muy común en música de los siglos XVIII y XIX como parte del paradigma de la música tonal. La canción es el género típico en este tipo de textura. Sin embargo, en esos siglos, en la música para piano solo, se dio asimismo mucha música en la que una mano (generalmente la derecha) realizaba una melodía acompañada por un sostén armónico (en la izquierda). Hubo incluso algunos tipos de acompañamiento especializado como el Bajo de Alberti, que consistía en una sencilla progresión de acordes descompuesta en un esquema rítmico-melódico que se repetía constantemente acompañando la melodía.

En ocasiones, el “fondo” o acompañamiento comienza antes que la melodía, como en la introducción de una canción, creando un ambiente o generando una expectativa acerca de lo que vendrá (Meyer, 2001: 194).

Las grandes masas sonoras, como las que produce una orquesta, pueden considerarse igualmente como homofónicas, porque son agrupaciones sonoras que se van desarrollando y se desplazan de manera simultánea.

Por el contrario, las texturas polifónicas son las que contienen dos o más voces que se desarrollan simultáneamente, pero con una autonomía que les permitiría “sobrevivir” con independencia. La música contrapuntística es claramente polifónica.

Hay música polifónica más simple, como el canon, en que una voz simplemente imita a otra iniciando varios pulsos después de la primera. En él, el desarrollo armónico se va dando a través de la coincidencia de las voces en determinados momentos. Hay además música polifónica en extremo compleja, como las obras policorales o la música serialista. Jean LaRue (2004: 20) afirma que este tipo de música tiene una “vitalidad superior, resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama”. Dentro de este tipo de textura polifónica, es posible contemplar la “polaridad melodía-bajo” que se da en

---

<sup>16</sup> Al que Meyer (2001: 194) llama “fondo”.

alguna música barroca como en la música para instrumento solista y bajo continuo (LaRue, 2004: 20). Finalmente, aclarando la importancia que tiene la textura en el texto musical, Meyer asevera que: “Al igual que ocurre con otros procesos musicales, la organización de la textura, o la falta de ella, puede generar expectativa” (Meyer, 2001: 194).

La mayoría de las sonatas analizadas en esta tesis, en gran parte de su estructura, han sido construidas contrapuntísticamente. Es decir, los compositores han dado a sus obras una textura polifónica. Con ello han podido trabajar el desarrollo y las variaciones de las series creadas para cada obra.

## **7.2. De la teoría del horizonte de expectativas y la teoría de los campos**

Por tratarse la presente tesis de una investigación interdisciplinaria, el análisis musicológico ha sido enriquecido con la teoría del horizonte de expectativas y con la teoría de los campos. Con ellas se ha podido observar el marco en el que se desenvuelven los compositores y se estudió la problemática de la interpretación de las obras. Para llevar a cabo este estudio, se efectuaron veintisiete entrevistas a varios de los actores que intervienen en los campos de creación musical de Guatemala, Costa Rica y Panamá. Entre ellos figuran los seis compositores de los que se incluyen obras en el análisis.

A continuación se presentan ambas teorías.

### **7.2.1. De la teoría de los campos de Pierre Bourdieu**

El sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), realizó importantes contribuciones en los estudios de sociología de la cultura. En general, sus estudios se concentran en el análisis del consumo de bienes culturales, del arte y la educación.

De todo el “arsenal” teórico propuesto por Bourdieu, para esta tesis hemos tomado varios conceptos de la Teoría de los campos que han sido básicos para la presente investigación. Desde su óptica, se ha observado la Creación musical en Guatemala y en Costa Rica como campos, y esto nos ha ayudado a clarificar la posición de los compositores en el universo cultural en que se desenvuelven. Esencialmente, han sido varios los conceptos que se han tomado de dicha teoría:

*campo, posición, lucha, instituciones, capital cultural, capital simbólico, capital social, proceso de consagración artística.*

El **campo**<sup>17</sup> es una estructura social dinámica; una red de relaciones “estructurada y estructurante” (Bourdieu, 2002: 97ss) entre los agentes o actores que lo conforman y las instituciones, que comparten las mismas reglas del juego y están regidas por un “habitus”. Es un área específica dentro de todo el espacio social en el que existe una estratificación, una serie de lugares con más alta o más baja posición. Cada uno de los miembros (o agentes) del campo se halla colocado en una **posición** determinada que el mismo campo le ofrece o le impone, como en un campo de juego. Es un sistema de relaciones sociales que giran alrededor de un capital específico<sup>18</sup>, sea económico o simbólico<sup>19</sup>, en el cual los individuos **luchan** permanentemente por la posesión y el enriquecimiento de dicho capital con el fin de ubicarse en una posición más elevada<sup>20</sup>.

En el caso del campo cultural en general, y el de la música en especial, las estrategias utilizadas por los agentes se dirigen a alcanzar los puestos más elevados que los puedan impulsar hacia la **consagración artística**, ese es el capital simbólico por el que se lucha. En tal lucha intervienen no sólo los diversos agentes, sino una serie de instancias, las **instituciones**, con poder suficiente como para colocar a ciertos actores (agentes) de su predilección en los puestos “consagradores”. Estas instituciones también tienen el poder de **invisibilizar** a otros agentes y sus obras que

---

<sup>17</sup> Se han resaltado en negrita los conceptos que más interesan para el presente estudio.

<sup>18</sup> Bourdieu ha conceptualizado cuatro tipos de capital: el económico, el cultural, el social y el simbólico. El *capital económico* está constituido por todos los bienes materiales e ingresos económicos que poseen los actores del campo. El *capital cultural* corresponde a los títulos y otros aspectos adquiridos a través de la educación, ya sea formal o informal. Este tipo de capital existe en tres estados: objetivado, incorporado e institucionalizado (Bourdieu, 1979: s. n. p.). Basado en Bourdieu, Bonnewitz describe el *capital social* como “el conjunto de relaciones que dispone un individuo o grupo”, son todas las acciones que realiza un actor del campo como trabajo de sociabilidad. Finalmente, el *capital simbólico* es el reconocimiento que recibe un actor por su posición en el campo y por la posesión de los otros tipos de capital. Para Bonnewitz, el capital simbólico “corresponde al conjunto de los rituales (como la etiqueta o el protocolo) ligados al honor y el reconocimiento” (Bonnewitz, 2006: 47).

Como una de las aportaciones teóricas de la presente tesis, y como un tipo de capital adicional, se ha tomado en cuenta, como uno de los factores que inciden en el proceso de consagración de los agentes en un campo, el “capital libidinal”, descrito más adelante.

<sup>19</sup> En el caso del presente estudio, un **capital simbólico**.

<sup>20</sup> Es necesario aclarar que con el término *lucha* se hace referencia a los esfuerzos personales que los agentes realizan para su ascenso en el campo y no precisamente a enfrentamientos personales entre unos y otros.

no sean “de su gusto”. Como se dijo antes, las luchas en el campo musical se dan por conseguir la consagración y, con ello, colocar obras y su propio nombre en el canon de la música de sus propios países y, eventualmente, en el plano internacional.

El canon es el repertorio construido por las distintas instancias del campo (incluyendo al público y las instituciones, entre otras) donde se colocan ciertas obras o autores. Es el sitio de honor al que todo el que participa en el campo de la creación cultural desea llegar y que otorga un reconocimiento oficial y colectivo<sup>21</sup>.

En su libro *Las reglas del arte* (2002a: 175ss), Bourdieu presenta un análisis exhaustivo del campo literario del París del siglo XIX. Ese campo específico era definido, de manera significativa, por el aspecto económico. Los géneros literarios empleados por los escritores generaban capital económico o capital simbólico dependiendo del género. Algunos géneros, como el teatro, producían mayor capital económico, pero menor capital cultural o simbólico. Por el contrario, la poesía era un género muy apreciado en el campo que originaba gran capital simbólico, aunque casi ningún capital económico. La novela se mantuvo siempre en un nivel medio. Las luchas dentro del campo se daban por tratar de alcanzar mayor capital económico, con la mayor autonomía de creación, a pesar de su cercanía con el campo del poder.

Como resultado de sus análisis, Bourdieu creó dos esquemas que representan, el primero, al “Campo literario parisino de finales del siglo XIX” (Figura N° 1), y el segundo, el espacio social nacional de esa época (Figura N° 2) (Bourdieu, 2002a: 186.189). Ambos los divide en varios subcampos: en la parte más alta del esquema se encuentran los espacios que representan mayor capital económico y cultural, y en la más baja los de menor capital económico y cultural. A la derecha ubicó las actividades que generan mayor capital económico y menor capital simbólico específico y a la izquierda las de menor capital económico, pero sí mayor capital simbólico específico.

---

<sup>21</sup> Sin embargo, al canon llegan muy pocos. En el caso de la música, hay una primera etapa que es el soporte discográfico y la ejecución de la obra de manera sostenida durante mucho tiempo y en muchos lugares.

De acuerdo con Chen (2004: 560), “El canon asigna un estatus y valor simbólico en la jerarquía de un inventario y un repertorio así constituido...”. Es lo que consagra y legitima en las instituciones. Es el resultado del proceso institucional, el cual está ligado a lo mercantil simbólico cuando el canon representa cierto elitismo.

Una vez que se consagra, hay un proceso de divulgación y difusión de lo consagrado por parte de las instituciones involucradas. Esta divulgación y difusión contribuyen al consenso del canon.

## El campo literario a finales del siglo XIX (detalle)

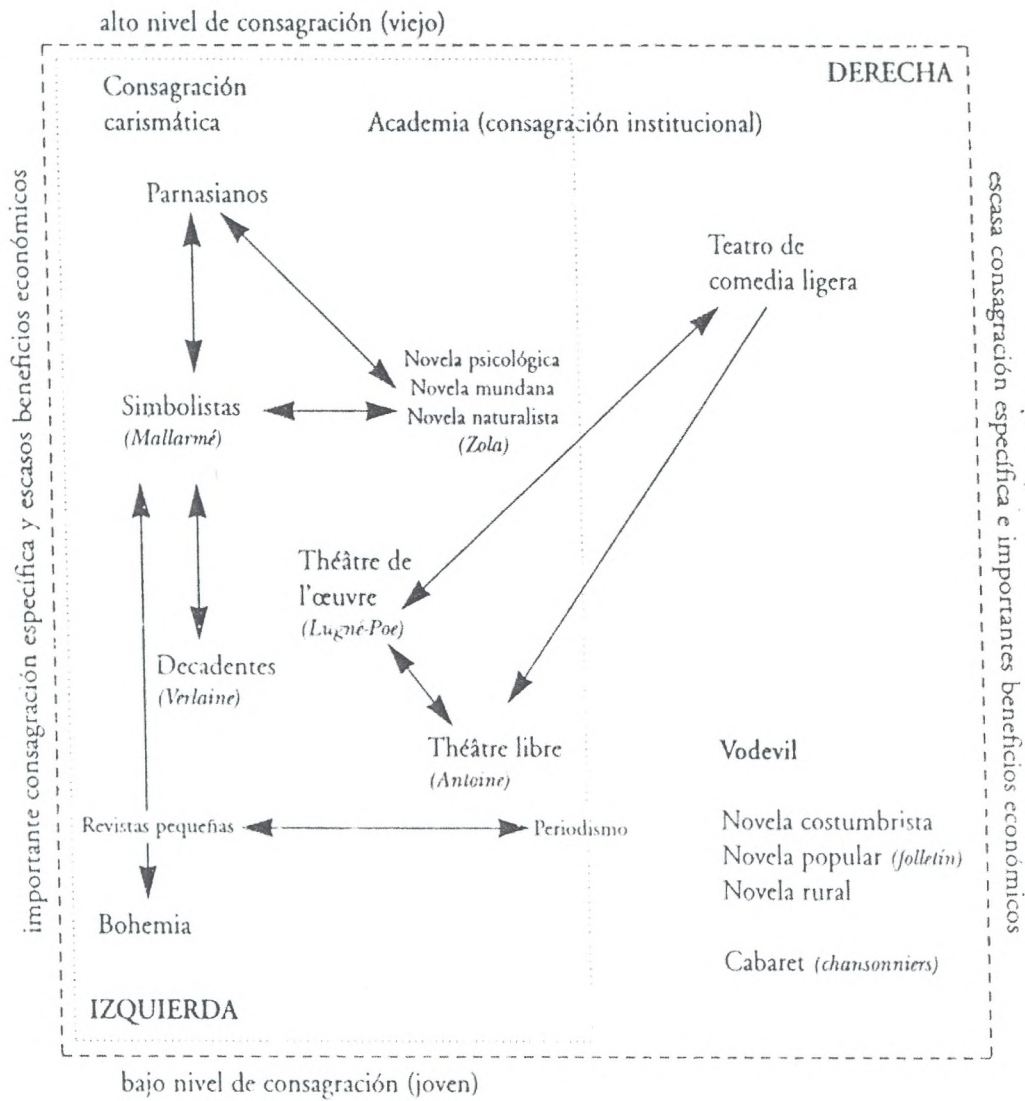
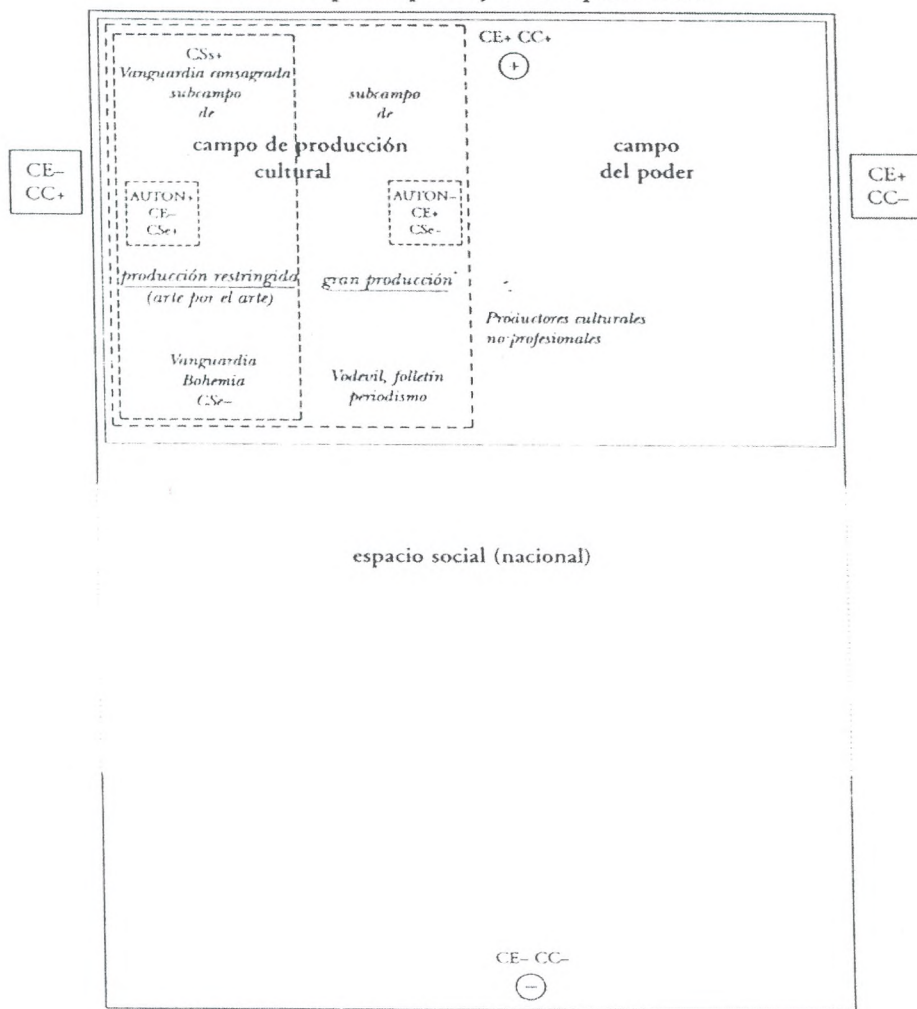


Figura N° 1  
 "El campo literario a finales del siglo XIX" (detalle)  
 Bourdieu, 2002a: 186

El campo de producción cultural  
en el campo del poder y en el espacio social



Leyenda

- |       |                                    |        |                              |
|-------|------------------------------------|--------|------------------------------|
| —     | Espacio social                     | CE     | Capital económico            |
| ---   | Campo del poder                    | CC     | Capital cultural             |
| ----  | Campo de producción                | CSe    | Capital simbólico específico |
| ----- | Subcampo de producción restringida | AUTON+ | Grado de autonomía alto      |
|       |                                    | AUTON- | Grado de autonomía reducido  |

Figura N° 2  
“El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social”  
Bourdieu, 2002: 189

En la parte más alta del esquema llamado “El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social”, Bourdieu (2002a: 189) ubicó el **campo del poder** (en el que están las instituciones con poder de consagración). Inserto en él, a la izquierda, colocó el **campo de producción cultural**. Este campo, a su vez, lo

divide en dos subcampos: el *subcampo de la gran producción* y el *subcampo de la producción restringida*. Ambos se diferencian por la cercanía o distancia con el capital económico o con el capital cultural alcanzado por los artistas o los grupos a los que pertenecen.

El segundo esquema trata de la descripción propiamente del campo literario, en el que menciona los diferentes movimientos que existían en el París de la época y los agentes que los conformaban. En él, claramente los ubica en los distintos niveles del campo según su alto o bajo nivel de consagración artística o los beneficios económicos que producen.

Con base en los complejos esquemas diseñados por Bourdieu, y luego de analizar la “estructura interna” y la dinámica de los campos de creación musical de Costa Rica y Guatemala hasta 2009, en los capítulos IV y V se diseñó un modelo de campo, un nuevo esquema que es una especie de radiografía en la que se muestran los agentes y las instituciones nacionales que intervenían en el proceso de consagración artística de los compositores hasta esa fecha.

Como procedimiento, Bourdieu (2002a: 333) recomienda elaborar un modelo del *proceso de canonización* que lleva a la institución de los autores, compositores en este caso, mediante un análisis de las diversas formas que ha ido adquiriendo el panteón de la música a través de la historia. Deben estudiarse igualmente los mecanismos mediante los cuales un artista es “consagrado” como artista reconocido en un medio competitivo. Ahí intervienen las instituciones y otros protagonistas del campo. De igual manera, deben estudiarse las estrategias y los procesos de invisibilización. Hay que preguntarse quién interviene en el proceso de consagración o invisibilización de cada compositor estudiado.

Bourdieu sugiere que, para realizar un análisis profundo de las “obras culturales”, deben realizarse tres procedimientos diferentes que él mismo describe:

...en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (etc.<sup>22</sup>) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en

---

<sup>22</sup> Más adelante, el mismo Bourdieu aclara que “el lector podrá... sustituir... *literario*, por *artístico*, *filosófico*, *científico*, etc.” (Bourdieu, 2002: 318s). En nuestro caso, léase del campo de la creación musical.



segundo lugar, **el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad<sup>23</sup>**; por último, el análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo (Bourdieu, 2002a: 318).

Más específicamente, en dicho análisis se examinó cómo están constituidos los campos de creación musical en Costa Rica y Guatemala. Además, se buscó la incidencia que puedan tener los compositores estudiados, quienes son los principales agentes, en la construcción de esos campos. Se estudió asimismo cuáles otros actores acompañan a los compositores en su respectivo campo, las instituciones que intervienen en él y cuáles compositores ya están en el canon. Especial interés mereció el análisis de cómo son las estrategias de consagración (luchas) usadas por los diferentes agentes, los espacios en los que se desarrollaron y cuáles de ellos han sido creados o propiciados por los mismos compositores. Por último, se investigó qué significa “consagración” en los campos musicales centroamericanos; qué poder ofrece esa consagración. En resumen, la dinámica del campo de creación musical<sup>24</sup>.

Cada campo específico posee características singulares. Por lo tanto, los campos de la creación musical en Centroamérica tienen las suyas propias, como se verá más ampliamente en los capítulos IV y V. En general, los campos de creación musical de Costa Rica y Guatemala son muy distintos a los examinados por

---

<sup>23</sup> Énfasis nuestro.

<sup>24</sup> En el presente trabajo no se ha estudiado el campo de poder, ni su relación con el campo de la creación musical. Tampoco se realizó el “análisis de la génesis de los habitus”, que son dos de los pasos recomendados por Bourdieu para el estudio de las “obras culturales”, ya que tal labor sería materia para la elaboración total de otra tesis. Sin embargo, el conocer la dinámica del campo de creación musical es un substancial aporte para la comprensión de la realidad en la que se desenvuelven los compositores, y será insumo para futuros estudios de nuestros campos.

Bourdieu. La mayoría de los agentes que conviven en este campo en especial no dependen de él para su subsistencia. Esto es, el factor económico no es determinante. Casi todos, con muy pocas excepciones, trabajan en campos aledaños al de la creación musical, como el de la enseñanza de la música, el de la investigación musical y el de la ejecución instrumental y dirección orquestal, entre otros. En esos campos, las luchas por alcanzar las mejores posiciones las libran otros agentes. Pero ese trabajo les da el sustento a los compositores y posibilidades de difusión de su música.

El espacio de la *música oficial* está ocupado por compositores que han sido favorecidos por las instituciones con poder de consagración (se hallan más cercanos al campo de poder). Es la música que propician o ejecutan las instituciones oficiales como los ministerios de educación y cultura y las orquestas sinfónicas nacionales. La mayoría de estos compositores componen música tonal y complaciente con el campo de poder y con los agentes e instituciones con poder de consagración, de ahí que son gratificados con encargos de música y la difusión de ésta en sus respectivos países y fuera de ellos, por medio de su programación en conciertos, giras y grabaciones de discos.

Dentro de cada campo existen medios que no son tan visibles y cuentan con gran poder (económico y de consagración): **las instituciones**. Éstas “son vastos y laxos modos de organización que tienen una función mediadora, que articulan y permiten hacer circular las obras en el campo cultural [musical, en nuestro caso]; no tienen contornos definibles y muchas veces no siguen políticas claras (como la crítica)” (Chen, 2005, s.n.p.). Ellas y sus agentes, al ser las encargadas del proceso de distribución y consumo del texto artístico, mueven las fuerzas dentro del campo con el fin de consagrar o invisibilizar obras o autores<sup>25</sup>. Crean un determinado proceso en el que son las que promueven y mantienen la dinámica propia del objeto cultural. Incluso, es evidente que no puede haber espectáculo sin soporte ni un dispositivo institucional. Ésta es una forma de poder característica de este campo.

---

<sup>25</sup> Como ejemplo del poder de consagración de las instituciones, Chen nos presenta su artículo “Legitimidad institucional y canon: circulación y recepción de Casona en Centroamérica (Costa Rica, Guatemala y Nicaragua)” (Chen, 2004). En él claramente se observa cómo las compañías de teatro y el sistema educativo intervienen como *instituciones* responsables del proceso de consagración de Casona en Centroamérica.

En el caso de la música centroamericana, **los agentes** en el campo son los compositores y sus obras, los músicos intérpretes (que, en este caso, son los pianistas), el público, los musicólogos que escriben libros y artículos sobre música centroamericana y algunos otros personajes con poder de consagración. Las **instituciones** que intervienen de modo más directo son las escuelas de música (incluyendo los conservatorios nacionales y algunas escuelas, facultades o institutos pertenecientes a universidades importantes), las orquestas, las salas de concierto y los teatros, las fundaciones, los festivales, la crítica y los medios de comunicación y las instituciones estatales como ministerios y otros organismos con poder de consagración, sobre todo, a través de los premios nacionales o internacionales. Estas instituciones, conjuntamente con los otros agentes de la red del campo musical, son las que han establecido cómo es el ingreso, la permanencia y ubicación en el propio campo.

En los campos estudiados, se ha observado una característica especial. Al no estar bien estructurados desde el punto de vista institucional, las iniciativas personales de los agentes guardan un gran peso en la dinámica de cada campo. Es por esta razón que, en numerosos casos, los proyectos no son permanentes y, muchos de ellos, mueren con quienes los promueven. Vale decir, estos agentes se convierten, a su vez, en instituciones y pasan a formar parte de la estructura institucional. Es un fenómeno que hemos denominado como “actor-institución”.

Además de las características generales de los campos estudiados, debido a las circunstancias históricas, en cada país se desarrolló un campo específico caracterizado por los diversos modelos políticos que se han dado. En los capítulos V y VI se describen los antecedentes de los campos de creación musical de Costa Rica y Guatemala para su mejor comprensión.

### 7.2.2. De la teoría del horizonte de expectativas

*Un compositor conoce su obra como un leñador conoce un sendero por el que ha pasado una y otra vez, mientras que un oyente se enfrenta a la misma obra como alguien que está en el bosque y se encuentra una planta que no ha visto nunca.*

John Cage

(citado por Díaz, 2005: 37)

A fines de la década de 1970 aparecieron algunas teorías que daban un nuevo lugar al destinatario de la obra artística. En Alemania varios teóricos, entre los que se encuentran Bernhard Zimmermann (1955) y Hans Robert Jauss (1921-1997), se interesaron por profundizar en los mecanismos psicológicos, neurológicos y cognoscitivos que emplea el espectador para leer y recrear la obra artística. Esto guarda relación directa con los estudios de mercado. Este movimiento desarrolla el concepto de *creación lectural* en el que el lector es tomado como parte imprescindible del proceso creativo.

Otro de los conceptos claves de estas teorías es el de **Horizonte de expectativas** propuesto por Jauss<sup>26</sup>, a saber, el conjunto de normas (conscientes o inconscientes) utilizadas por el público para relacionar una obra con otras ya conocidas. Es todo lo que el espectador espera que contenga una obra artística. Al escuchar, ver o leer una obra artística (sobre todo si es nueva), el lector o público analiza, juzga e interpela al texto artístico con lo que espera de él (Zimmermann, 1987: 41ss). Estas expectativas que el lector tiene han sido adquiridas previamente durante toda su vida. Esta teoría representa el proceso “en el que la recepción pasiva de lector y crítico se transforma en recepción activa y nueva producción de autor”. En él, el lector se convierte en parte relevante en el proceso artístico.

En la medida en que una obra nueva se aleje del horizonte de expectativas, producirá un **cambio de horizonte** al romper con las “experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez” (Jauss citado por Zimmermann, 1987: 42). Se convierte en una obra “de ruptura”, en virtud de lo que Jauss llama la **distancia estética**. Mientras más se acerque la obra al horizonte de

---

<sup>26</sup> Para conceptualizar el horizonte de expectativas, Jauss se basó en algunas teorías previas de diversos autores y movimientos. Jauss mismo cita al “estructuralismo de Praga”, a Ricoeur y la dicotomía Habermas-Gadamer como los antecedentes inmediatos de su teoría (Jauss, 1987: 62).

expectativas del lector, mayor será la posibilidad de que tenga éxito. Por el contrario, entre mayor sea la distancia estética que produzca una obra artística, menor será la posibilidad de que tenga éxito, por lo menos un éxito inmediato, de manera que produzca algún rédito.

Pero si la obra es escrita específicamente para complacer los diferentes horizontes y deja de cuestionar u ofrecer experiencias nuevas, Jauss la ubica más cercana al *arte recreativo* o al arte *Kitsch* (Zimmermann, 1987: 42). La obra que interpele más directamente la conciencia del lector, que exija que tal conciencia deba adaptar su horizonte a experiencias que no conocía, esa obra tendrá un mayor carácter artístico. Tendrá una mayor autonomía.

En resumen, un espectador, ya sea de las artes visuales, un lector o un oyente, se enfrenta a una obra con su propio horizonte de expectativas. La obra artística, por su parte, le presenta un horizonte distinto. Si el horizonte propio se equipara al que le presenta la obra, habrá una inmediata identificación del espectador con ella. Pero si la obra presenta un horizonte mucho más amplio o muy diferente al que tiene construido el espectador y lo confronta o conmueve, como se ha sostenido, provocará en él un “cambio de horizonte”.

Existen autores que crean obras artísticas con miras a complacer el horizonte de expectativas del público o de los medios de producción. En nuestro campo, muchos compositores crean música de concierto con esta intención. Producen obras sinfónicas y de cámara de carácter comercial que son catalogadas por Alfragüell (2009, entrevista) como “música corronga”, que no encierra mayor valor artístico. En el caso de la música centroamericana, una pieza compuesta de forma complaciente podría pensarse, además, que se hace buscando el más fácil ascenso hacia la consagración artística.

Por el contrario, los compositores que busquen una autonomía que les permita crear libremente, aun en demérito de sus ingresos económicos, cumplen con lo expresado por Bourdieu (2002a: 302), para el que “cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólica para los productores más independientes de la demanda”. Por esto mismo, la obra que produce se aleja también de las instituciones con poder de consagración. Y lo hace para crear un arte nuevo, lo

más independiente posible de las exigencias del mercado. Un arte que demande de su lector un compromiso y papel activo en el proceso creativo. Un arte que se aleje del *horizonte de expectativas* del lector, como nos lo presenta Jauss.

En conclusión, una obra que provoque *distancia estética*, que procure un alejamiento del horizonte de expectativas, esa obra estará más alejada del campo de poder y del capital económico. Será un arte con más autonomía y más lejano de los beneficios económicos que le podría producir una obra complaciente.

En el caso de la música, el horizonte de expectativas del público melómano y de la crítica musical es determinado, en primer lugar, por la intermediación de los músicos instrumentistas y, en segundo lugar, por las instituciones musicales pertenecientes al campo. El horizonte de expectativas de los músicos centroamericanos ha sido moldeado en una de las instituciones con más peso en el campo musical de cada país: los conservatorios, sean conservatorios independientes o escuelas de música universitarias. La formación que en ellos se imparte privilegia la música tonal. Eso incide de manera negativa en la interpretación de la música contemporánea. En especial, de la que para esta investigación hemos llamado serialista. Esto tiene como resultado que el público y la crítica, en los conciertos que ofrecen estos músicos, escuchen prioritariamente la música tonal por encima de los lenguajes de la música contemporánea, de ahí que su horizonte de expectativas se ha moldeado con base en ello. El análisis de este fenómeno se realiza en el capítulo III.

Las instituciones oficiales en Centroamérica, por su parte, han propiciado el culto a la música tonal, promoviendo y programando casi con exclusividad música de este tipo. La construcción de obras basadas en series o conjuntos de notas, como las analizadas en esta tesis, por el contrario, produce por lo general piezas atonales por lo que se alejan definitivamente del paradigma de la música tonal. A causa de esto, producen siempre una *distancia estética* con el horizonte de expectativas, en particular de los músicos intérpretes, por consiguiente, son de “ruptura”. No es música compuesta con miras a complacer al “gran público” ni las exigencias del mercado<sup>27</sup>, pero sí constituye parte importante del capital cultural que pueda acumular el compositor.

---

<sup>27</sup> Incluso se ha insinuado la posibilidad de que sea “elitista” (Alvarenga, 2007, contacto personal).

Paradójicamente, esta música, que es de vanguardia en contraposición a la música oficial, ha tenido éxito entre el público asistente, cosa que sucede poco entre los músicos y la crítica como se estudia en el capítulo III. Aunque el horizonte de expectativas del público asistente a los conciertos en los que se ejecutaron las sonatas estudiadas no es posible estudiarlo aquí, sí se ha obtenido las opiniones de los intérpretes acerca de cómo fue la recepción de las obras.

## 8. Metodología

En la presente investigación se realizó un profundo análisis de las obras propuestas en el corpus, según la metodología ofrecida por la musicología sistemática. Para su trabajo, la musicología, conforme lo planteado por Lehnhoff (2005), sigue cuatro pasos.

El primer paso es la *heurística* (recopilación de fuentes). Fue un trabajo realmente complicado, por ser un tema que no había sido estudiado con anterioridad. Además de la investigación bibliográfica para conocer la existencia de sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica, se entrevistó a varios musicólogos y compositores de la región, quienes aportaron su conocimiento acerca del tema. Fue necesario adquirir las partituras para lo cual se contactó a los compositores, algunos de los cuales muy amablemente cedieron copias de sus sonatas y otras obras para enriquecer un extenso corpus de música centroamericana para piano. Otras partituras fue necesario comprarlas en el extranjero. Por último, la investigación se basó en gran parte en un trabajo de campo llevado a cabo tanto en Costa Rica como en Guatemala, en el que se hicieron veintisiete entrevistas que proporcionaron alrededor de doce horas de grabación, lo que representó alrededor de setenta y dos horas de trabajo solo para la transcripción de las entrevistas. A eso se añade el trabajo que significó el análisis de los resultados de las entrevistas para la obtención del producto final.

El segundo paso es la *evaluación, crítica, clasificación y selección* de las fuentes recopiladas. Aquí se incluye toda la investigación bibliográfica con la que se construyeron el Marco teórico y el Marco histórico.

El tercer paso es la *hermenéutica*, para la que se realizan procesos diferentes para la interpretación de las fuentes. Aquí se efectuó el *análisis de la obra*, que consistió en una vista a la obra en sí. De cada obra se analizó la notación utilizada por

el compositor, la construcción (forma, textura y demás elementos), la técnica de composición, las influencias que recibió el compositor y el estilo. En esta sección igualmente se contempla, de acuerdo con la metodología propuesta por Lehnhoff, el estudio de la *recepción*. Éste se sustentó en las entrevistas, las cuales fueron elaboradas de modo que arrojaran información relevante en este sentido.

La *historia de la interpretación de la obra*<sup>28</sup> es otro tema de estudio: las técnicas de interpretación, los espacios en que se ha interpretado, cómo ha sonado, quiénes fueron los intérpretes y cómo fue su relación con la obra. Se estudió asimismo a los demás agentes de los campos, las instituciones que intervinieron y las funciones sociales de los géneros musicales desde la óptica de la *Teoría de los campos*. Aquí también fueron fundamentales las entrevistas, ya que contemplaron preguntas acerca del tema.

Entre los temas estudiados, tiene relevancia la construcción del horizonte de expectativas de los diversos agentes de los campos de la creación musical de Guatemala y de Costa Rica: cómo ha sido estructurado, qué expectativas se tenían acerca de la música que componen estos autores y qué modificaciones sufrió su horizonte de expectativas luego de conocerla. Además, es importante conocer las reacciones que hubo de parte del público y los demás actores de cada campo. Todo basado en los aspectos mencionados de la teoría propuesta por Jauss y Zimmerman.

En el capítulo III se exponen más en detalle los resultados de las entrevistas realizadas. En total se entrevistó a veintiuno de los actores principales de los campos de la creación musical, tanto de Guatemala como de Costa Rica y Panamá. Más minuciosamente se entrevistó a los seis compositores de quienes se incluyeron obras en el corpus de análisis, dos críticos (uno de Guatemala y otro de Costa Rica) que se dedican a la crítica de la música de concierto, ocho pianistas que han interpretado obras de los compositores mencionados y cinco directores de instituciones musicales.

---

<sup>28</sup> Es importante tomar en cuenta lo señalado por el musicólogo venezolano Fidel Rodríguez Legendre (2002: s. n. p.), quien considera que un aspecto relevante en este tipo de estudios será el análisis del tipo de relaciones y los modos de apropiación de la partitura por parte del ejecutante “o en otras palabras, observar cómo la música, llevada a objeto impreso, puede ser receptáculo de formas de lectura y desciframiento que generen modificaciones en la ejecución musical”. Para ello, en las entrevistas efectuadas se preguntó a los intérpretes cuáles dificultades había presentado la obra para la ejecución e interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria y todos los aspectos relacionados con la interpretación.



Durante la investigación se contactó a algunos otros actores de los diferentes campos de creación musical para tener una panorámica más amplia, sobre todo de Panamá, sin embargo no se obtuvo respuesta. Afortunadamente, las entrevistas realizadas son una valiosa y muy completa fuente de información, que ha sido de gran utilidad para la confección de este trabajo.

# CAPÍTULO I

## ANTECEDENTES DE LA MÚSICA SERIALISTA

*Cada sistema u objeto sonoro es creado siguiendo precisas directivas, que cumplen con ciertas expectativas que son el espejo del pensamiento social (y por ende, artístico e instrumental) de su tiempo.*

David de Gandarias, 1995: 90

*...es sin duda en las obras de arte que las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente.*

Pierre Bourdieu, 2002a

### 1.1. Propuesta de una nueva periodización de la música occidental<sup>29</sup>

Con el propósito de ubicar el período en estudio, se expone a continuación una propuesta de periodización de la música occidental en la que se inscribe la centroamericana.

Tradicionalmente, la historiografía musical ha contemplado una serie de períodos ubicados en una secuencia de cortes diacrónicos que engloban diversos movimientos musicales. Esta periodización está basada, sobre todo, en algunos principios filosóficos y, muchas veces, en el culto a la personalidad del compositor como un ser iluminado por la inspiración. Incluso, algunos de estos períodos, como el caso del impresionismo, son marcados por la existencia de un compositor específico. Esto ha causado que, por ejemplo, se haya forzado la ubicación de algunos compositores en movimientos determinados, sin tomar en cuenta la construcción y/o estilo de su música. Debido a esto mismo, algunas obras, al ser creadas por determinado compositor, son ubicadas en un movimiento específico, sin tomar en cuenta su construcción.

En este proceso se ha intentado, arbitrariamente, ajustar los fenómenos musicales en movimientos a los que se les otorga, en muchos casos, características similares a los movimientos pictóricos o literarios a los que les podrían ser más naturales esas características<sup>30</sup>. Esta romántica visión se elaboró desde el siglo XIX,

---

<sup>29</sup> Esta propuesta será desarrollada en profundidad en un artículo que aparecerá próximamente. En el presente texto su utilidad es para la ubicación temporal del fenómeno en estudio.

<sup>30</sup> Es posible tomar como ejemplo el caso del barroco. En artes plásticas, es un movimiento meramente ornamental. En cambio, la música de Bach no se puede decir que sea ornamental de ninguna forma. Por otro lado, se ha querido comparar el período clásico de la música con el rococó en pintura y arquitectura. No obstante, mientras estos últimos son excesivamente ornamentados y pretenden un lujo exagerado, la música de ese período se convirtió en algo simple y sencillo.

sin dar a la música misma la importancia requerida para la periodización. Esta ubicación forzada ha provocado algunos problemas a la historia de la música, y a la hora del análisis musical, otros problemas que no cabe señalar en este documento.

Ciertos fenómenos musicales coinciden con hechos históricos como la Modernidad, la Revolución Industrial, las guerras mundiales y la instauración de la teoría de la relatividad, entre otros (Small, 1989: 67).

Como parte de los aportes de la presente tesis, y con el objetivo de ubicar al fenómeno de la creación de sonatas para piano centroamericana, se ha diseñado una nueva periodización de la historia de la música occidental que toma en cuenta, principalmente, la música misma y otros principios que se enumeran a continuación:

- La construcción de la música.
- Aspectos filosóficos que la sostienen.
- Los instrumentos musicales que se utilizan para su ejecución.
- Su medio de transmisión de una generación a otra: si es con escritura y el tipo de escritura, o si es por tradición oral.
- Además, se incluyen movimientos de música popular<sup>31</sup> que generalmente no se toman en cuenta como parte de la música occidental.

Como resultado de esta nueva clasificación, se divide la historia de la música occidental en tres grandes períodos, subdividido cada uno a su vez en varios movimientos musicales a partir de la instauración del rito católico por parte de Gregorio I (Gregorio Magno) en el siglo VII. Se ha considerado este hecho como punto de partida ya que la música anterior a él, además de ser poco conocida, no

---

<sup>31</sup> Los libros de historia de la música por lo general se han concentrado en narrar los fenómenos alrededor de la música de concierto o música clásica. Sin embargo, cada pueblo posee sus manifestaciones populares que nutren, en gran medida, las obras de la música de concierto. Además, cada vez hay una mayor valoración de la música popular de todas las épocas, en especial la europea antigua, ya que en las últimas décadas han aparecido numerosas agrupaciones especializadas en el rescate de ese tipo de música.

influye de manera sensible en la construcción de la música occidental de épocas posteriores<sup>32</sup>. Los períodos propuestos y algunas de sus características son:

- *Período de la música medieval-renacentista (siglos VII al XVII)*

- *Movimiento de la música religiosa primitiva*: vocal, canto gregoriano, canto ambrosiano, escritura neumática. Se enseñaba en el seno de la Iglesia Católica.
- *Manifestaciones populares*: vocal e instrumental, danzas, escrita en tablatura o de tradición oral.
- *Música modal*: vocal, polifónica.
- *Música contrapuntística*: vocal e instrumental, pretonal (barroco temprano), escritura ortocrónica, afinación natural.
- *Introducción de la música de origen africano*

- *Período de la música tonal (siglos XVIII a inicios del XX)*

- *Barroco tardío* (transición al paradigma de la música tonal): escritura ortocrónica, predominio de las formas de música religiosa, contrapuntística, transición a la afinación temperada<sup>33</sup>.
- *Clasicismo*: instauración del paradigma de la música tonal, homofonía, formas clásicas, escritura ortocrónica, instrumentos de la música de concierto (orquesta sinfónica, piano, guitarra). Final del siglo XVIII.
- *Romanticismo*: ampliación de las estructuras y de la orquesta sinfónica, expansión de la armonía y las formas, desarrollo del virtuosismo (instrumental y vocal), aparición de nuevas formas cortas (impromptus, momentos musicales, lieder y bagatelas, entre otras) y música programática (poema sinfónico), corrientes nacionalistas y universalistas. Siglo XIX.

- *Período de la diversidad musical (siglos XX y XXI)*

- *Música temperada*: instrumentos de afinación temperada, escritura ortocrónica o de tradición oral. *Música tonal* (de salón, nacionalista, comercial, popular

---

<sup>32</sup> Se podría contemplar un período anterior que podría denominarse **Período de la música antigua (greco-latina)**, pero, como se ha afirmado, no es posible determinar su influencia sobre la música occidental actual.

<sup>33</sup> La afinación temperada consiste en la división de la octava en doce semitonos iguales. En la afinación natural no es así, siendo diferente un semitono cromático de un semitono diatónico. Se extendió principalmente con el desarrollo de los instrumentos de teclado.

latinoamericana), *impresionismo*, *neofolclorismo*, *expresionismo*, *neoclasicismo*, *serialismo* (incluye *dodecafonismo*, *serialismo integral* y otras formas de serialismo), *atonalismo-politonalismo*, *neotonalismo*, *neoimpresionismo*, *minimalismo* y *jazz* y todas sus variantes, entre otros.

- **Música microtonal:** *Revolución del sonido 13* de Julián Carrillo, inclusión de la música autóctona del este de Europa y de la música indígena latinoamericana<sup>34</sup>. Escritura mixta o de tradición oral.
- **Valoración del ruido y el silencio:** movimiento futurista, bruitismo, piano preparado y utilización del silencio: Cage, percusión sola, escrita con grafismos o escritura mixta.
- **Música con recursos electrónicos:** electrónica, concreta, electroacústica. No tiene un tipo de escritura estandarizada.

Básicamente, esta división se ha realizado tomando en cuenta la construcción musical. Por ejemplo, durante el período de la música antigua, la construcción de la música se hacía basada en modos<sup>35</sup>. Fue hasta el final del período en que se comenzó a estandarizar la utilización de la escritura ortocrónica. El período de la música tonal tiene como característica, como su nombre lo indica, que es música construida tonalmente, para los instrumentos de la música clásica y en formas muy específicas. Con la llegada del siglo XX, las técnicas de construcción de las obras musicales se fragmentan en una gran gama. En la música occidental se comienzan a usar nuevos instrumentos, nuevas técnicas de composición, nuevos estilos y tipos de escritura alejados de la que imperó en los siglos anteriores.

Para la presente tesis, los períodos de mayor interés son algunos de los movimientos de la música temperada desarrollados durante el siglo XX.

Se busca dar ubicación a las obras, a la música propiamente, y no tanto a los compositores, quienes crean sus obras sin pretender ser etiquetados ni ubicados “a la fuerza” en algún movimiento específico. Sobre todo, si se toma en cuenta que los compositores, en su proceso de maduración como tales, con frecuencia emplean

---

<sup>34</sup> La música indígena y autóctona de los pueblos del este de Europa surgió hace muchos siglos, aun así, no es sino hasta el siglo XX que es tomada en cuenta como parte de la música occidental.

<sup>35</sup> Los nombres de los distintos movimientos serán revisados en publicaciones posteriores.

diversos estilos y técnicas de construcción musical hasta encontrar un lenguaje musical propio.

La música que se analiza en esta tesis pertenece a los movimientos de música temperada ya que toda es hecha para piano acústico y, con excepción de las sonatas de David de Gandarias y Roque Cordero que tienen una mínima ejecución en otras partes del instrumento, todas se ejecutan directamente en el teclado. Como parte de las corrientes musicales del siglo XX, se origina en el paradigma de la música tonal y en los movimientos de ruptura que se dieron a inicios de tal siglo.

## 1.2. Antecedentes inmediatos de las sonatas analizadas en esta tesis

En los inicios del siglo XVIII, la música, en el mismo desarrollo del contrapunto, había ido aplicando una serie extensa de reglas que fueron reunidas por el compositor francés Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en sus tratados teóricos sobre la música<sup>36</sup>, en especial su *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*<sup>37</sup>, cuya publicación conforma el punto fundacional de lo que hemos llamado el *paradigma de la música tonal*.

Este paradigma es una *formación discursiva*<sup>38</sup>, que reguló todos los estilos y las técnicas de composición desde principios del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX<sup>39</sup>, y continúa vigente hasta hoy en muchos tipos de música como la popular (folclórica y de autor), la comercial y alguna música de concierto de compositores conservadores. Es música que se desarrolla alrededor de un centro tonal y sigue una serie de reglas para la progresión armónica. Se utiliza el término “paradigma” como un conjunto de reglas, de “ejemplos aceptados de práctica científica”, que, en palabras de T. Kuhn (2006: 70ss), incluyen leyes, teorías, aplicación e

---

<sup>36</sup> Ottó Károlyi, refiriéndose a Rameau, dice: “Así pues Rameau, un verdadero hijo de la Edad de la Razón, nos presentó una teoría tonal que resumía científicamente la forma en que pueden ordenarse los acordes. Aunque sus teorías encontraron innumerables objeciones críticas, especialmente su teoría de las inversiones, su influencia hasta nuestros días ha sido considerable” (Károlyi, 2001: 40).

<sup>37</sup> *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*.

<sup>38</sup> En la concepción foucaultiana del término.

<sup>39</sup> Existe en la literatura musical inglesa el concepto de “common practice period”, que es el que se aproxima más al propuesto por este autor. Con todo, se trata de un concepto que describe más una época que el conjunto de reglas. Es un corte sincrónico que abarca de los siglos XVI al XIX. En cambio, el concepto de “paradigma” describe el modelo de construcción seguido aún en la actualidad, para la construcción de música tonal.

instrumentación y “suministran modelos de los que surgen tradiciones particulares y coherentes de investigación científica”. En el presente caso, de creación musical.

Rameau, más que el sonido aislado o la línea melódica o los intervalos, consideraba que el elemento primordial de la música era el acorde. Basaba su teoría en algunos “principios naturales” derivados de la división de una cuerda en dos, tres, cuatro o cinco partes iguales que producían series de armónicos con la misma distribución del acorde mayor. Aunque tuvo problemas para justificar el acorde menor (Grout: 1995, 508).

Rameau instituyó los tres acordes como los principales y que según Grout se constituyen “como las columnas de la tonalidad”, a saber, los acordes de tónica, dominante y subdominante (I, IV y V grados de la tonalidad). Estos los relacionó con otros acordes y formuló la noción de la “armonía tonal funcional”. Estableció igualmente las normas para la modulación, que “podría resultar del cambio de función de un acorde” (Grout, *íd.*)

La música tonal sigue varios principios fundamentales de los que se citarán algunos. En primer lugar, la música debe girar alrededor de un centro tonal, el cual le dará nombre a la tonalidad: do mayor, re menor, etc. En segundo lugar, los acordes se construyen con intervalos de terceras formando tríadas a partir de una nota fundamental, que le da el nombre al acorde, sobre la que se añaden dos notas. En tercer lugar, sobre cada uno de los grados de la escala o de la tonalidad, se puede construir un acorde de tríada. Sin embargo, cada acorde de la tonalidad tiene un nivel de importancia específico, siendo los más importantes el acorde de tónica (sobre el primer grado), el acorde de dominante (sobre el quinto grado) y el acorde de subdominante (sobre el cuarto grado). Cada uno de ellos cumple una función en la progresión armónica y puede ser sustituido por alguno de los acordes restantes.

Las progresiones de acordes se pueden ir confeccionando de manera que, retardando algunas notas o anticipando otras, se produzcan disonancias que son manejadas por el compositor para dar interés a la obra. Otro principio de la música tonal es que todas esas disonancias deben resolverse para arribar a la tónica final (acorde sobre la nota principal). No obstante, como explica Small, “el desarrollo del arte de la armonía... se puede ver, desde cierto punto de vista, como una demora cada

vez más prolongada de la cadencia perfecta final”. Para la escritura de la música tonal se usa siempre la escritura ortocrónica, que se explica más adelante.

Desde la época de su instauración hasta aproximadamente 1900, la música occidental, incluyendo la música popular y la de concierto, la llamada *música clásica*, *música de arte* o *música académica*, entre otros títulos, fue escrita obedeciendo dicho paradigma.

A inicios del siglo XX surgieron nuevos lenguajes en la música, al igual que en casi todas las manifestaciones artísticas, que buscaron romper con las anteriores técnicas de creación. Luego de los aportes de Claude Debussy (1862-1918)<sup>40</sup> y de Julián Carrillo (1875-1965)<sup>41</sup> a finales del siglo XIX, se llega a un punto de disolución del paradigma de la música tonal ya que, como indica René Leibowitz en su libro *Evolución de la armonía de Bach a Schönberg*, “la historia de la armonía no es otra que la de la transgresión constante (o, si se prefiere, el ensanchamiento) de sus reglas” (citado por Marco, 1989: 15). Esta “transgresión” coincide con movimientos de ruptura en todas las demás artes y en la ciencia<sup>42</sup>.

En el transcurso del siglo surgieron y se desarrollaron técnicas de composición y movimientos que dieron una nueva cara a la música occidental. Entre estos podemos citar el atonalismo, el dodecafonismo, el microtonalismo, el neofolclorismo, el bruitismo y la música hecha con recursos electrónicos (música concreta, electrónica y electro-acústica). Además, la búsqueda de nuevas sonoridades e instrumentos facilitó la ampliación de la expresión musical en el mundo entero. La

---

<sup>40</sup> El compositor francés Claude Debussy fue quien dio los primeros pasos en Europa para la ruptura definitiva con el paradigma de la música tonal. En su búsqueda de posibilidades para la ampliación del sistema tonal tuvo la oportunidad, en 1889, durante la Feria Mundial en París, de escuchar un grupo de músicos de Java y descubrió un mundo sonoro totalmente nuevo. A partir de ahí, Debussy comenzó a mezclar elementos musicales orientales con sistemas de composición europeos muy antiguos y logró una música muy novedosa. Entre otras, innovaciones aportadas por Debussy fueron los pasajes de acordes paralelos sin resolver, utilización de la escala de tonos enteros y la armonía en cuartas.

<sup>41</sup> Compositor y violinista mexicano que realizó los primeros trabajos de ruptura con el sistema temperado mediante lo que él llamó “Revolución del sonido 13”, desde finales del siglo XIX. En sus obras, Carrillo utilizó cuartos, tercios, octavos y hasta dieciseisavos de tono ampliando las posibilidades de la afinación musical en Occidente que, hasta entonces, había usado una división nada más en medios tonos. Adicionalmente, con la ruptura de la afinación temperada, Carrillo creó un nuevo tipo de escritura, pues la escritura ortocrónica se limita a representar los sonidos de la afinación temperada.

<sup>42</sup> Como el cambio de paradigmas: Newton por Einstein, modernidad por posmodernidad, etc. Christopher Small (1989: 67ss) ofrece una descripción del desarrollo de estos cambios de época y de pensamiento. Alicia Díaz (2005: 45), de igual forma, menciona los cambios que se llevaron a cabo en el pensamiento a inicios del siglo XX.



atención de este capítulo, sin embargo, se concentrará solamente en el dodecafonismo y el serialismo, por ser los movimientos involucrados directamente con él.

### 1.2.1. Dodecafonismo

Derivado del proceso de disolución del paradigma de la música tonal iniciado desde el siglo XIX por compositores como Liszt y Wagner y siguiendo con la ruptura, uno de los aportes importantes de inicios del siglo XX fue la casi “demolición” del sistema tonal<sup>43</sup>. Varios compositores, entre ellos el estadounidense Charles Ives (1874-1954) y los austriacos Arnold Schönberg (1874-1951) y Josef Matthias Hauer (1897-1959), comenzaron a crear una música nueva que no dependiera de un centro tonal: la música *atonal*.

Schönberg, quien empezó siendo un compositor tonal, fue desarrollando un nuevo sistema en el que se sustituía la música basada en un centro tonal, por otra en la que tuvieran igual relevancia todos los sonidos de la escala occidental. El punto culminante de este proceso fue cuando Schönberg estableció un tipo de estructura con base en series de sonidos que incluían las doce notas de la escala cromática, de ahí el nombre de *dodecafonismo*. Las doce notas son ordenadas en grupos llamados “series” y la música es construida siguiendo en orden la serie sin repetir ninguna nota, sino hasta que la serie hubiera terminado. La serie podía utilizarse en forma horizontal (melódica) o vertical (acordes).

Este modelo, como parte del movimiento expresionista y llamado por Tomás Marco (1989: 16) como la “*liberación armónica*”, sustituyó pronto al recién desalojado sistema tonal e implantó sólidas y estrictas bases para la composición (como un nuevo paradigma). A Schönberg se unieron sus discípulos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), también austriacos, en el empleo y divulgación de esta novedosa técnica. A esta agrupación se la conoce como la *Joven Escuela de Viena* (Ballabriga: 1991: 1297) o la *Tercera Escuela de Viena*<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Se afirma aquí que “casi” se demolió el sistema tonal, aunque algunos teóricos así lo afirman, porque durante todo el siglo XX y todavía en la actualidad, paralelamente a los movimientos de música microtonal, música con recursos electrónicos y de la valoración del ruido y el silencio, se continúa escribiendo mucha música en el sistema tonal: la comercial, la popular latinoamericana y caribeña y la de concierto de compositores conservadores, entre otras.

<sup>44</sup> Según Tomás Marco (1989: 74), la primera Escuela de Viena estuvo conformada por Haydn, Mozart y Beethoven, y la segunda por Brahms, Reger y Mahler.

Con respecto al tema de la música dodecafónica, Ottó Károlyi en su libro *Introducción a la música del siglo XX* dice que: “El verdadero lenguaje del expresionismo, el más natural podríamos decir, es el atonalismo musical, y en su máxima expresión el atonalismo serial” (Károlyi, 2001: 319). Y la música de Schönberg abre el camino que permitió a los compositores usar el estilo expresionista en su música.

Con todo, Schönberg no fue el primer compositor atonal ni el primero en utilizar la serie como “elemento articulador de la composición”. Como afirma Manuel Valls G. En su *Diccionario de la Música*, la idea originalmente fue de Hauer (Valls, 1985: 64). Pero, añade, “su uso sistemático y su poder integrador se deben a la normativa fijada por Schönberg” (Ídem). Herbert Eimert, compositor alemán, junto con Hauer y el ruso Jef Golyscheff, fueron los primeros que teorizaron acerca de la música dodecafónica.

Algunos compositores importantes que han escrito música dodecafónica, además de Schönberg, Webern y Berg, son Roger Sessions (1896-1985), Ernst Krének (1900-1991)<sup>45</sup>, Luigi Dallapiccola (1904-1975), René Leibowitz (1913-1972) y Bruno Maderna (1920-1973)<sup>46</sup>, entre otros.

Es necesario señalar que el dodecafonismo no es más que una técnica de composición. Eimert expresa que “...puede ser aconsejable no definir precipitadamente la técnica nacida del sistema dodecafónico como un ‘estilo’, puesto que el estilo no depende de la técnica sino de la personalidad creadora” del compositor (Eimert et al., 1973: 18).

### **1.2.2. El serialismo**

Se entiende por música serialista la construida con base en series de notas que el compositor establece como paso previo a la composición de la obra y es el material musical básico que la constituye. El movimiento serialista en el siglo XX se origina en el dodecafonismo propuesto por A. Schönberg. El concepto de *serie* se ha

---

<sup>45</sup> Alumno de Schönberg y profesor de composición de Roque Cordero.

<sup>46</sup> Leibowitz fue profesor de composición de Rodrigo Asturias en París y Maderna de dirección en Viena.

generalizado, y en nuestros días es usado hasta por compositores que no son dodecafonistas. Incluyendo a los estudiados en esta tesis.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, la música dodecafónica siguió floreciendo tanto independientemente, en obras compuestas de forma general de esa manera, como en forma de componente de la música serial integral. Ha desempeñado un papel muy significativo en la música de figuras de la posguerra tan importantes como Milton Babbitt (1916), Bruno Maderna, Pierre Boulez (1925), Earl Brown (1926), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1925-2003) e incluso Igor Stravinsky (1882-1971), quien adoptó el sistema serial en sus últimos años. Babbitt ha sido además un destacado teórico de la música dodecafónica.

De acuerdo con Tomás Marco (1989: 189), para los jóvenes compositores de la posguerra “la adopción del serialismo, especialmente del weberniano, constituyó una postura masiva que acabó por convertirse en un dogma”. Ellos desarrollaron un nuevo tipo de serialismo exacerbado que ha sido llamado “serialismo integral”, “multiserialismo” o “panserialismo”. Esta técnica de composición pretende hacer música creando series ya no sólo de alturas de los sonidos, sino de la duración, timbres, densidades e intensidades que, si es empleada de modo extralimitada, puede producir obras sin sentido y prácticamente imposibles de ejecutar correctamente (Marco, 1989: 192; Saborío, 1999: s. n. p.; Locatelli, 1973: 12, David de Gandarias, 1995). Como se verá en el transcurso de esta tesis, los compositores Alfgüell y Asturias utilizaron en sus sonatas un serialismo integral, aunque de manera muy personal.

Los compositores mencionados y muchos más, tuvieron una relación directa con el Instituto Internacional de Música de Darmstadt, Alemania, fundado en 1947 por Wolfgang Steineke. El Instituto organizó durante varios años, cursos de verano que revistieron gran significación para la música de la segunda mitad del siglo. A ellos asistían compositores europeos y norteamericanos, como profesores y/o estudiantes. Pronto muchos de ellos obtuvieron puestos de enseñanza donde irradiaron los preceptos de la Escuela de Darmstadt, en especial el del serialismo integral, por importantes ciudades (Marco, 1989, 191).



Como se ha explicado, tradicionalmente se ha entendido como música serialista a las obras construidas sobre una serie de notas a las que se les da un tratamiento contrapuntístico. Para el presente trabajo el concepto de serie se ampliará a toda composición que utilice grupos de notas para su construcción, independientemente del tratamiento que se les dé.

### **1.2.3. Más novedades: la aleatoriedad y las nuevas grafías**

Los compositores de la Escuela de Darmstadt y otros compositores comenzaron a incluir en sus obras un elemento realmente nuevo para su época como fue la *aleatoriedad*. Esta es otra aportación de la música del siglo XX, la creación de una música en la que se confía la resolución de cierto grado de indeterminación al intérprete en el momento de la ejecución. “El compositor llamaba de esta manera al intérprete a una colaboración más estrecha en el proceso creativo de la composición” (Marco, 1989: 220). Uno de los pioneros en este campo fue el estadounidense John Cage (1912-1992).

La música aleatoria es el resultado del desarrollo cada vez mayor del serialismo integral. El alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2008) compuso en 1957 su obra *Klavierstück XI*, una pieza móvil conformada por 19 fragmentos de música serial que el intérprete ejecuta a partir de cualquiera de ellos y en cualquier orden, con la posibilidad de omitir o repetir alguno. Ese fue el primer experimento de aleatoriedad. Otra obra en la que establece definitivamente la aleatoriedad como parte estructural es *Zyklus* (1959), para un percussionista. En ella, además de desarrollar algunas posibilidades móviles, Stockhausen incluye una simbología con la que resolvía algunas necesidades nuevas para ese momento (Marco, 1989: 221; Locatelli, 1973: 24). Según Tomás Marco, “a partir de ahí Stockhausen desarrollará un interés por la caracterización del instante sonoro en sí, desligado de su antecedente y su consecuente, haciendo de cada instante musical un total presente” (1989: 222).

La música aleatoria tuvo un desarrollo sumamente acelerado y pronto empezó a incluir nuevos sonidos o cada vez más silencios. Un ejemplo extremo muy ilustrativo de este tipo de música es la obra *4:33* de John Cage. En ella, el pianista se coloca frente al instrumento sin tocar durante su duración: cuatro minutos con treinta y tres segundos. El efecto sonoro es el que se produzca en el entorno en el que se



Otro ejemplo de este tipo de escritura es la obra *Siciliano* del compositor italiano Silvano Busotti (Figura N° 4). En el ejemplo se muestra una página en la que se puede apreciar la indefinición, tanto en la instrumentación, como en la estructura temporal de la obra.

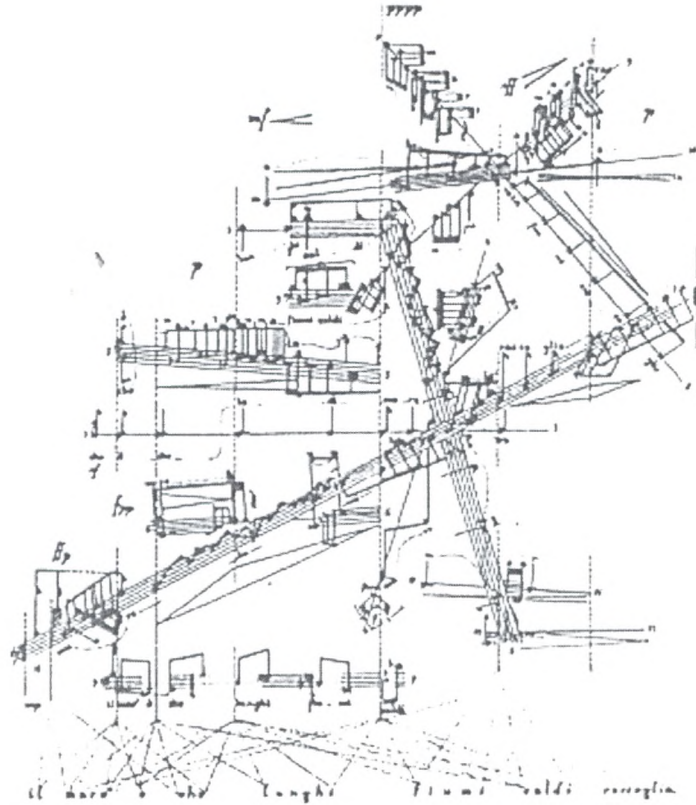


Figura N° 4  
*Silvano Bussotti: Siciliano (extracto)*  
(Károlyi, 2000: 136)

Un tercer ejemplo es la partitura de las 3 *secuencias espaciales* (Figura N° 5) del compositor costarricense Andrés Saborío. Es un ejemplo de escritura mixta en la que el compositor construye algunos momentos con escritura ortocrónica, anteceditos por tipos de escritura gráfica.

**3 Secuencias Espaciales**

*Andrés Saborío*

3 Secuencias espaciales  
de Andrés Saborío 42a 1980

Figura N° 5  
Andrés Saborío: 3 secuencias espaciales  
(Saborío, 1980)

Lo mismo sucede con el siguiente ejemplo tomado de la *Sonata abstracción* (Figura N° 6) de Igor de Gandarias, incluida en el corpus de análisis de esta tesis. En ella es posible apreciar que inicia con figuras rítmicas de la escritura ortocrónica, seguidas por trozos de música que tienen *accelerandi* y *ritardandi*.

Figura N° 6  
Igor de Gandarias: *Sonata abstracción* (extracto)  
(Igor de Gandarias, 1984: 4).

El último ejemplo que se presenta es extraído de la *Sonata quasi un claro de luna*, Op. 111 (Figura N° 7), de Mario Alfragüell, quien indica una serie de “enjambres de notas” que se describen teóricamente en el capítulo V.

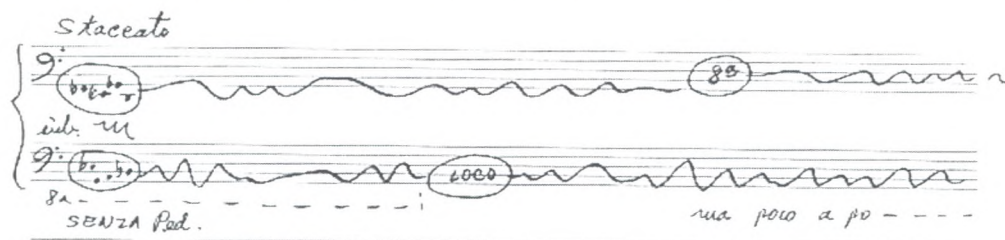


Figura N° 7  
 Mario Alfragüell: *Sonata quasi un claro de luna*, Op. 111 (extracto)  
 (Alfragüell, 2000: 8)

#### 1.2.4. De la música para piano

Paralelamente a la instauración del paradigma de la música tonal, fue creado el piano por el italiano Bartolomeo Cristofori<sup>47</sup>. El nuevo instrumento supuso grandes innovaciones para los instrumentos de teclado, aprovechadas de inmediato por los compositores quienes comenzaron a ver en él grandes posibilidades para resolver sus necesidades expresivas.

El desarrollo máximo de la música para piano se logró durante el siglo XIX, aunque ya desde el anterior Mozart, Haydn y Clementi habían compuesto obras muy importantes para el instrumento. Sin embargo, es a partir de Beethoven, quien vivió la época de transición entre ambos siglos, que la música para piano adquirió un nivel realmente brillante. Después de Beethoven, casi todos los compositores relevantes del siglo XIX en Europa y América escribieron música para piano. Y toda esa música se enmarca dentro del paradigma de la música tonal, al igual que la obra de la gran mayoría de los compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX.

En las últimas décadas del siglo XX, algunos compositores empezaron a utilizar otras partes del piano aparte del teclado, para hacer su música no tonal. De esta manera, se comenzó a tocar las cuerdas con las manos<sup>48</sup> o con diversos utensilios para producir diferentes tipos de sonoridad. Se golpean las tapas o los pedales y esto

<sup>47</sup> La fecha exacta de creación del piano varía según las fuentes. Algunas la ubican en 1702, otras en 1709 y otras en 1711.

<sup>48</sup> Recurso utilizado por David de Gandarias en su sonata *El oscuro de Éfeso*.



también produce sonoridades especiales<sup>49</sup>. Este novedoso recurso se volvió muy popular y se extendió rápidamente. Otros introdujeron objetos entre las cuerdas del instrumento como tuercas, tornillos, borradores y rosarios, para enriquecer los timbres y dar a su música una sonoridad más nasal o metálica. A esta se le denomina “música para piano preparado”, inventado por Cage.

### 1.2.5. Evolución del término *sonata*

La palabra sonata viene del latín *sonare*, “sonar”. Se refiere generalmente a una composición musical para uno o más instrumentos. Con este término se ha denominado a numerosas composiciones a través de la historia de la música occidental. Algunas veces se refiere a obras divididas en varias grandes partes o movimientos, en otras ocasiones se refiere a la estructura que se le da a una pieza musical, ya sea independiente o como parte de una obra más grande.

Michels (1987: 149) afirma que “La **sonata primitiva**<sup>50</sup> era una pieza instrumental, sin un esquema formal prefijado”. Nació, según él, hacia fines del siglo XVI en Venecia. Sin embargo, ya en el siglo XV se había utilizado *sonata* para denominar una variedad de piezas instrumentales sin una forma definida para intérpretes solistas o conjuntos (Grout, 1988: 305).

En el siglo XVI se comenzó a emplear *sonata* (música instrumental) para distinguirla de *cantata* (música vocal). Si bien esa división se dio paulatinamente, ya que existía una obra coral de Claudio Monteverdi (1567-1643) llamada *Sonata sopra Sancta María*. De cualquier modo, aún no representaba ninguna forma musical específica.

A finales del siglo XVI y principios del XVII en Italia se empezó a dar con una forma más definida, gracias a un desarrollo a mayor escala de la música instrumental. De acuerdo con Grout (id.), la sonata veneciana de finales del XVI es el equivalente sacro de la canzona: obra formada por varias secciones monotemáticas que representa la antecesora de la *sonata da chiesa* del siglo XVII.

---

<sup>49</sup> Ejemplo de esto es el tema central de la sonata de Roque Cordero, incluida en el corpus. En ella, la mano derecha golpea la tapa del piano haciendo el ritmo de “toque de clave”, mientras la izquierda hace una melodía en el registro grave del piano. Este recurso ya había sido empleado por el compositor cubano Ignacio Cervantes (1847-1905) en el siglo XIX, como un elemento cómico en su música. Sin embargo, no se popularizó en ese momento.

<sup>50</sup> Énfasis original.

Uno de los compositores de esa época que contribuyó con el desarrollo de la música instrumental fue Giovanni Gabrieli (ca. 1567-1612), quien compuso varias obras para conjuntos. Él aplicó el medio policoral a los instrumentos. Gabrieli compuso en 1597 una obra llamada *Sonata pian'e forte* de sus *Sacrae symphoniae*, catalogada por Grout como un motete bicoral para instrumentos (1988: 305). Esta obra reviste una importancia extraordinaria en la historia de la música, porque es una de las primeras piezas para conjunto instrumental que fue publicada. En ella, además, se especifican los instrumentos para cada parte. Con todo, entre las innovaciones incluidas en esta obra destaca la indicación de dinámica, que ya desde el título lo indica. Es una de las primeras obras en las que se especifica.

Desde inicios del siglo XVII la estructura de estas piezas fue siendo cada vez más compleja, aumentando el número y la longitud de las secciones e “incorporando relaciones a largo plazo en las que intervenían el ritmo, la armonía, la melodía y otros rasgos musicales. Finalmente, las secciones se convirtieron en movimientos separados” (Morea, s. f.: s. n. p.).

Los compositores de ese tiempo hacían *canzone*, escritas para cuatro voces, casi siempre sin continuo, y *sonate* para uno o dos instrumentos melódicos y bajo continuo, tratando de explotar las posibilidades técnicas específicas de cada instrumento.

Ya en el barroco, el compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) compuso muchas sonatas clasificándolas en dos tipos: sonatas de iglesia (*sonate da chiesa*) y sonatas de cámara (*sonate da camera*). Las primeras eran obras de cuatro movimientos con una estructura lento (grave, imitativo) – rápido (fugado) – lento (cantabile, homofónico) – rápido (fugado), y las segundas era la versión italiana de la *suite*, cuyas partes consistían en un preludio y de dos a cuatro danzas (Michels, 1987: 149). Por lo general, los movimientos, compuestos todos en la misma tonalidad, tenían una forma bipartita en donde cada parte se repetía. Cabe resaltar que Corelli fue el primer compositor en apartarse por completo de la escritura modal y compone, sobre todo, música tonal.

En esa misma época fue muy común la *sonata-trío*, *trío-sonata* o *sonata a trío*, que consistía en una obra de varios movimientos para dos instrumentos

melódicos iguales, dos violines generalmente, acompañados por un bajo continuo (un instrumento grave apoyado en uno armónico como el clavicémbalo). Su gran difusor fue también Corelli, siendo empleado por muchísimos compositores.

Durante el barroco se compuso una enorme cantidad de sonatas para instrumento solo. Uno de los primeros compositores de sonatas para teclado solo fue Johann Kuhnau (1660-1722). Él publicó en 1696 un libro llamado *Frische Klavierfrüchte* (Frescos frutos clavecinísticos), que contiene solamente sonatas para clave. Publicó asimismo otras sonatas en 1700, de carácter programático, que describían episodios de la Biblia. Sus títulos son “La locura de Saúl curada por la música”, “El combate entre David y Goliat”, y otras más<sup>51</sup> (Grout, 1988: 462).

Otros compositores fundamentales en la historia de las sonatas para instrumento de teclado son el italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) y el español Antonio Soler. Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1785-1759), reconocidos compositores alemanes, también compusieron numerosísimas sonatas para diversos instrumentos con acompañamiento de instrumentos de teclado.

Las sonatas de Scarlatti tienen por lo general la forma bipartita característica que en esa época se daba a la música de danza: dos secciones que se repiten, la primera sección termina en la dominante o relativa mayor, mientras la segunda lo hace en tónica luego de realizar varias modulaciones. La parte con que finaliza la primera sección se escucha nuevamente, aunque en la tonalidad original, al final de la obra (Grout, 1988: 563).

Gran número de sonatas de Scarlatti están dispuestas en pares, de manera que prácticamente se convierten en una sonata de dos movimientos puesto que ambas guardan el mismo centro tonal. Hubo varios compositores más en esa época, en particular italianos, que escribieron sonatas de dos movimientos.

A partir del siglo XVIII, con la instauración del paradigma de la música tonal, la sonata adquiere una estructura más compleja y se convierte prácticamente en su forma oficial. Se define entonces como una obra dividida en movimientos (de dos a cuatro), de carácter contrastante, ubicados comúnmente siguiendo el mismo esquema:

---

<sup>51</sup> No es sino hasta aproximadamente cien años después que los compositores dieron sentido programático a sus sonatas para piano como M. Clementi (*Dido abandonada*) y Beethoven (*Los adioses, La tempestad*).

el primero en forma sonata<sup>52</sup>; el segundo lento, lírico; y el tercero rápido, a menudo en forma rondó de carácter brillante. Muchas tienen cuatro movimientos introduciendo un minué, como tercero, o un scherzo, que desde Beethoven sustituyó al minué. Existen incontables excepciones, dándose sonatas que inician con un movimiento lento o con variaciones en lugar de la forma sonata, o las que tienen el movimiento con estructura de sonata al final.

Esta misma forma es aplicada no sólo a las obras para instrumento solista o para dúos, sino igualmente para conjuntos, los tríos (los más comunes son para piano, violín y cello) y los conciertos para solista y orquesta también presentan, por lo general, tres movimientos. Los cuartetos y las sinfonías, en su mayoría, poseen cuatro movimientos.

Michels (1987: 149) propone que, “según su plantilla instrumental”, las sonatas del período clásico se pueden catalogar de la siguiente manera:

- la **sonata solista** para un solo instrumento, casi siempre piano o violín;
- la **sonata a dúo**, en especial para violín o violoncello y piano, el **trío**, el **cuarteto**, y otros conjuntos musicales de cámara;
- la **sinfonía**, en cuanto sonata para orquesta;
- el **concierto**<sup>53</sup>, en cuanto sonata para solista y orquesta.

Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), hijo de Johann Sebastian, compuso una cantidad notable de sonatas para teclado entre las que destacan sus dos series de seis sonatas. La primera serie es llamada *Sonatas prusianas* y fue escrita en 1742, la segunda *Sonatas de Württemberg*, escrita en 1744. Afirma Grout que “estas sonatas, en especial las de 1742, eran de estilo totalmente nuevo y ejercieron poderosa influencia sobre los compositores posteriores” (1988: 568).

Las sonatas de C. P. E. Bach fueron escritas para clavicordio, muy popular a mediados del siglo XVIII. Poco a poco, este instrumento y el clavicémbalo fueron

---

<sup>52</sup> Llamada asimismo estructura de sonata y forma de primer movimiento de sonata, entre otras. Descrita más adelante.

<sup>53</sup> Todos estos énfasis son del original.

sustituidos por el pianoforte. Las últimas obras de Emmanuel Bach y de su hermano Friedemann (1710-1784), fueron escritas para este último instrumento (Ídem).

Después de los hijos de Johann Sebastian Bach, ya asentado el período clásico y el paradigma de la música tonal, las principales contribuciones a la sonata para piano las dieron Franz Joseph Haydn (1732-1809), Muzio Clementi (1752-1832), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1826).

Con sus composiciones, Haydn estableció un conjunto de normas para la composición de sonatas. Ese hecho la instauro como género con una forma específica. Él mismo usó esta estructura para sus sonatas para uno o más instrumentos, sus cuartetos, sinfonías y conciertos para solista y orquesta. No obstante, la estructura propuesta tuvo la suficiente flexibilidad como para permitirle a los compositores, incluyendo al mismo Haydn, evadir sus reglas y crear numerosas excepciones.

El estereotipo de la *forma sonata*<sup>54</sup> del período clásico es una estructura tripartita (A-B-A), cuyas partes son llamadas exposición, desarrollo y reexposición o recapitulación<sup>55</sup>.

En la *exposición* el compositor presenta un *tema a* o *sección a*, en la tonalidad original, seguido de un *punteo*, moduladorio, que lleva al *tema b* o *sección b*, que está en la dominante o en la relativa mayor y que, por lo general, se divide en dos temas con material motivico nuevo y un carácter contrastante al *tema a*. La *exposición* termina en una doble barra de repetición<sup>56</sup>.

Luego de la repetición viene el *desarrollo*. En esta sección el compositor realiza modificaciones a alguno(s) de los temas expuestos. Ellas consisten en someter los temas a modulaciones, cambios de carácter, ampliaciones, disminuciones, entre otras. En esta sección el compositor demuestra su habilidad para el desarrollo musical y con frecuencia, también su conocimiento del instrumento para el que escribió la sonata.

---

<sup>54</sup> O cualquiera de los nombres que recibe.

<sup>55</sup> Aunque algunos autores sostienen que es *bipartita* o *bipartita redondeada*.

<sup>56</sup> En la actualidad, varios autores han propuesto que no se hable de temas sino de “grupos de temas”, “áreas tonales” o material temático.

En la *reexposición* se presenta de nuevo el *tema a* en la tónica, el puente, pero esta vez ya no es moduladorio, y el *tema b* en la tonalidad original. Muchas veces, después de la reexposición, hay una coda.

La *forma sonata* descrita es una abstracción propuesta desde finales del siglo XVIII para facilitar la comprensión y enseñanza de dicha estructura. Define sobre todo la organización de tonalidades y cómo debe ser el manejo de los temas y motivos en una sonata. Pero, como indica Michels (1987: 149), prácticamente “cada sonata tiene sus propias leyes formales”.

Esta estructura sonata es la forma más representativa del paradigma de la música tonal. Como se ha dicho, fue empleada por los compositores en sus cuartetos de cuerda, sinfonías, conciertos y muchas obras más. Al emplearla, el compositor debe ser capaz de mostrar un adecuado dominio de la forma, del manejo de la armonía y la variación temática. Los que componen sonatas lo hacen buscando crear una obra musical de gran complejidad, destinada a las salas de concierto y para un público con cierto grado de conocimiento musical. Esto las diferencia de la música de salón<sup>57</sup>.

Durante su vida, Beethoven desarrolló un lenguaje musical muy propio que le permitió expresar con la música los sentimientos y las necesidades más profundas del ser humano. En su incesante búsqueda por enriquecer la música, él amplió de manera significativa las posibilidades de la armonía y restó rigidez a las formas musicales establecidas en su tiempo. Con sus aportaciones, Beethoven marca la transición del período llamado clásico al romanticismo. Además, modificó a la sonata como género y como estructura, dándole mayores dimensiones y profundidad.

Después de Beethoven, quien compuso treinta y dos sonatas y varias sonatinas, el único compositor que muestra una producción grande de sonatas es Franz Schubert, con veintiuna. Durante el romanticismo, compusieron sonatas Chopin (3), Liszt (2), Mendelssohn (3), Schumann (3), Brahms (3 para piano y una

---

<sup>57</sup> La música de salón es un vasto repertorio, muy agradable, sin mayores pretensiones, en general, de novedad en sus aspectos formales, armónicos o de composición. Se trata de piezas de danza estilizadas. María Clara Vargas (1998: 61) lo explica de la siguiente manera: “Este término fue acuñado por Robert Schumann en 1838 para diferenciar la producción musical de entretenimiento de la música de cámara de origen alemán. Era una música liviana, generalmente compuesta por piezas cortas, que acompañaba las tertulias, los bailes o las confidencias, y cuyo denominador común era un acuerdo tácito con una moda cuyo referente fundamental era Francia”.

para 2 pianos), Grieg (1) y Rajmaninov (2), entre otros. Especial mención merece Alexander Scriabin con diez sonatas para piano, comprendiendo toda la gama de estilos y conceptos estéticos que creó.

Durante la época romántica la sonata para piano fue enriquecida añadiéndole más temas a las secciones y con desarrollos sumamente extensos. Así, la sonata para piano adquirió dimensiones muy extendidas, no sólo en duración sino en intensidad dramática y dificultad técnica. Los distintos movimientos se unían o eran de un único movimiento.

Con la ruptura del paradigma de la música tonal desde los inicios del siglo XX, los compositores siguieron, cada uno, técnicas y estilos diferentes para la composición de sus sonatas para piano. A partir de ese momento, “sonata” no representa ya necesariamente una estructura específica, pero conserva la denotación de una obra seria que se le había conferido en el pasado.

Algunos compositores reconocidos que compusieron sonatas para piano durante el siglo XX fueron Samuel Barber (1), Igor Stravinsky (2), Charles Ives (3), Béla Bartók (1 y 1 sonatina), Sergei Prokofiev (10), Alban Berg (1 y Sonaten-fragment), Leonard Bernstein (1), Carlos Chávez (6), Alberto Ginastera (3), Hans Werner Henze (1), Paul Hindemith (3 para piano, 1 para 4 manos y 1 para dos pianos), Bohuslav Martinů (1), Maurice Ravel (1 sonatina), Karol Szymanovsky (3), Dimitri Shostakovitch (2), Pierre Boulez (3)<sup>58</sup>.

El compositor Rodrigo Asturias, en entrevista realizada en su casa en Guatemala en 2008, resume del siguiente modo lo que puede ser una concepción moderna de sonata:

La idea de sonata es la presentación de un cierto número de elementos, de un cierto número de ideas de las cuales el compositor va a tratar de hacer la síntesis con la obra misma. Es un poco la definición que da Adorno de las formas clásicas sobre todo, la sonata y la sinfonía, para que sea adaptable igualmente a Haydn que a Boulez o a quien sea. Entonces, es una descripción muy abierta. Es fácil de adaptar y se puede aplicar a muchas teorías. ¿Cómo?

---

<sup>58</sup> En el numeral 2.3.4. se hace un recuento de sonatas para piano en Centroamérica.

ya eso depende de la época, el período, cómo va a actuar el compositor de un determinado tiempo con su material. Eso es lo que lo va a definir por su época (Asturias, 2008: entrevista).

Con la composición de las sonatas el compositor desea alcanzar un alto nivel técnico-musical de composición y de expresión musical. Así lo confirman los personajes centroamericanos entrevistados. Por ejemplo, la pianista Alma Rosa Gaytán, en una entrevista efectuada en mayo de 2008, dijo: “Considero que es la forma más completa en su construcción” (Gaytán, 2008: entrevista). Por su parte, el profesor y pianista Alexandr Sklioutovsky señaló que los compositores que “tienen pensamiento global necesitan mucho para expresarse entonces utilizan forma de sonata que es la forma más intelectual en la formación de un músico” (Sklioutovsky, 2008a: entrevista). Finalmente, Paulo Alvarado (2008: entrevista), compositor y crítico musical guatemalteco, expresa:

La cosa de la sonata es que pienso que es importante en cualquier instrumento, y sobre todo en el piano, porque no servirá para una función extra-musical. Claro que puede servir y que puedes tener un programa pero creo que como el simple ejercicio de pensar en una cosa abstracta que valga por sí misma, que intrínsecamente tenga su valor, debe de ser algo provechoso.

Otros compositores entrevistados conceden un valor especial a la sonata cuando, como lo afirma Alejandro Cardona (2008: entrevista):

En general, yo no compongo sonatas. Tengo obras que son de varios movimientos. De hecho, tengo una serie de piezas que hago con el esquema lento-rápido-lento-rápido, que se parece formalmente a las *sonatas da chiesa*, a las sonatas de iglesia del barroco temprano. Pero decir que esas son sonatas es mucho decir.



Mario Alfagüell (2008a: entrevista), por su parte, manifiesta:

Yo creo que hacer sonatas me gusta porque son títulos neutrales. Y sigo pensando que hay tales maravillas en las sonatas, sobre todo pensando en Beethoven... a pesar de que yo, por supuesto, no las conozco todas, ni entiendo, por hablar en esos términos, muchos de los momentos que tienen. Sólo la idea de hacer una cantidad de obras, todas sonatas, una obra tan admirable, me fascina.

Incluso, señala el compositor Igor de Gandarias (2008a: entrevista), la composición de sonatas encierra un componente didáctico muy importante. Para él, “se debería poner a hacer una sonata... como parte de un aprendizaje de las técnicas de composición. Siempre es bueno hacer un minueto, hacer una sonata, ya como una forma mayor”. Hace una comparación con esta declaración, con los cursos de contrapunto en los que sí hay que componer, al menos, cánones, invenciones y fugas.

### **1.3. Situación de la música en Centroamérica**

#### **1.3.1. Antecedentes a la composición de las sonatas**

La creación musical en Centroamérica presenta un complejo panorama que incluye los más diversos estilos y técnicas de composición, muchas y diversas agrupaciones musicales y ambientes culturales diferentes en cada país.

Aproximadamente desde el último tercio del siglo XIX, los gobiernos centroamericanos enviaron estudiantes de música talentosos a realizar estudios superiores a Europa y los Estados Unidos. Ellos trajeron recursos técnicos y de escritura que se estaban usando en otras latitudes y que adaptaron a sus propias necesidades expresivas y a las de la región.

Hasta muy entrado el siglo XX, la composición de música para piano en Centroamérica se concentró principalmente en la música de salón y alguna música de concierto, pero siempre en un lenguaje tonal. Tanto en la música para piano como en

la de concierto y en la de salón, predominó el estilo nacionalista<sup>59</sup>, corriente estética que se manifestó en la región a finales del siglo XIX. En Guatemala, en especial, era música en la que se unían elementos de la música local y de la temática literaria indígena con técnicas compositivas románticas, impresionistas o neoclásicas.

Un claro exponente de esta tendencia y propulsor de la misma fue el guatemalteco Jesús Castillo (1877-1946). Hacia 1894, él inició una recolección de materiales de la música indígena. Con ellos elaboró música de gran formato, tanto de concierto como para la escena. Entre ellas, cinco *Oberturas indígenas* y la ópera *Quiché Vinak* (1917-1925). Su hermano Ricardo (1891-1966), quien estudió en Francia, también recurrió al material literario y las leyendas mayas para sus creaciones musicales. Los compositores guatemaltecos Jorge Vásquez, Jesús Alvarado, Benigno Mejía y Óscar Castellanos-Degert, entre otros, siguieron el nacionalismo musical.

Otros compositores centroamericanos de esa época siguieron componiendo en el lenguaje del romanticismo, aunque asimismo incursionaron en el estilo nacionalista. Ejemplo de estos es la salvadoreña María de Baratta (1894-1978). Los costarricenses Alejandro Monestel (1865-1950) y Julio Fonseca (1885-1950), que eventualmente compusieron algunas obras de corte nacionalista, iniciaron sus estudios en Costa Rica y los concluyeron en el Real Conservatorio de Bruselas, Bélgica. Ambos vivieron además muchos años en los Estados Unidos de América y pasaron sus últimos años en Costa Rica, donde realizaron una significativa labor en instituciones de enseñanza musical. Sin embargo, quizá por las pobres condiciones socioeconómicas y culturales del país, no desarrollaron una escuela de composición que permitiera un verdadero progreso de la música costarricense a un nivel más elevado, como sí la hubo en Guatemala.

El nicaragüense Luis Abraham Delgadillo (1887-1961), fue un importante compositor que estudió en Milán y que igualmente creó obras de buen nivel de carácter nacionalista. En El Salvador, después de Baratta, los primeros compositores de relevancia del siglo XX son Esteban Servellón y Gilberto Orellana (padre),

---

<sup>59</sup> Dieter Lehnhoff (2005: 247) aplica preferentemente el concepto “Valoración de las herencias autóctonas e influencias del entorno”, en lugar del término “nacionalismo”.

nacidos en 1921. Ambos estudiaron fuera de su país y escribieron obras para gran orquesta y variedad de agrupaciones. En la década de 1940 llegó a El Salvador, proveniente de Rumania, Ión Cubicec quien llevó a cabo una encomiable labor tanto como director, como compositor y profesor de muchas generaciones de músicos. Todos ellos compusieron música tonal con algunas incursiones en los lenguajes más modernos.

Jean Marie Víctor Dubarry (1831-1873), Narciso Garay (1876-1953), Gonzalo Brenes Candanedo (1907-2003) y Eduardo Charpentier (1927), son algunos de los compositores más reconocidos en la historia de la música tonal de Panamá.

### **1.3.2. La música centroamericana en la segunda mitad del siglo XX**

Uno de los primeros compositores en utilizar los lenguajes propios del siglo XX en Centroamérica fue el guatemalteco José Castañeda (1898-1983), quien, además, escribió obras con referencias al mundo maya o las tradiciones ladinas guatemaltecas y música de corte popular. Desarrolló su propio sistema de escritura musical que publicó en su libro *Las polaridades del ritmo y del sonido* (Castañeda, 1967). Señala Lehnhoff (2005: 128) que “Castañeda presentó su sistema en numerosos congresos en Europa y América del Norte, donde sus ideas fueron conocidas y comentadas, entre otros, por Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky”.

Uno de los compositores más renombrados y de mayor difusión de toda la región es el panameño Roque Cordero (1917-2008), quien a mediados de siglo regresó a Panamá luego de estudiar ocho años en los Estados Unidos, donde recibió una sólida formación en la técnica dodecafónica con su maestro Ernst Krenek, discípulo de Schönberg en Viena. Muchas de sus obras muestran un depurado trabajo dodecafónico con elementos netamente caribeños. Su nombre es de los pocos centroamericanos mencionados en publicaciones en las que se habla de la música latinoamericana y caribeña. Por ejemplo, en el libro *América Latina en su música*, compilado por Isabel Aretz (1993), no sólo se menciona a Cordero, sino que se incluye un artículo suyo. En la *Historia general de la música*, IV tomo, escrito por Tomás Marco (1989), también aparece. Entre la música que ha escrito, hay varias sonatas para piano.

Otro compositor importante formado en los Estados Unidos en las técnicas más novedosas de composición de mediados de siglo es el costarricense Bernal Flores (1937), quien obtuvo su título de doctor en la Eastman School of Music. Flores ha estrenado algunas piezas en Costa Rica y en los Estados Unidos, escritas en lenguaje atonal o pentafónico. No obstante, su obra es poco conocida en el medio cultural centroamericano porque la mayoría de su música se interpreta en los Estados Unidos, según declaraciones dadas a Ana Isabel Vargas por su esposa (Ana Vargas, contacto personal: 2007). Entre sus obras más conocidas están las *Siete tocatas* para piano escritas entre 1956 y 1959. En ellas emplea un dodecafonismo libre (Flores, contacto personal: 1993) y tienen como detalle significativo el que en cada pieza, a pesar de ser sumamente cortas, usa todas las teclas del piano. Desafortunadamente, Flores ha decidido aislarse del medio musical centroamericano y no permite que su música se interprete en el marco regional. Es por eso que, al no tener acceso a su música, no se conoce si compuso alguna sonata para piano en el siglo pasado, como para tomarla en cuenta en el presente estudio.

El guatemalteco Rodrigo Asturias (1940) ha proporcionado con sus numerosas obras, notables innovaciones al lenguaje pianístico y musical en general. Estudió en París con importantes compositores como Messiaen, Plé-Causade, Dutilleux y Leibowitz. Ahí aprendió la técnica serial de composición que aplica en muchas de sus obras, como sus ocho sonatas para piano (escritas entre 1966 y 1992). En 1980 obtuvo en Italia el *Premio Stockhausen* por su *Sonata N° 4* para piano<sup>60</sup>.

Muchas de sus obras han sido publicadas por renombradas casas editoriales de alcance mundial como Peters y Durand-Eshig. Según comenta él mismo, sus sonatas 7 y 8 pueden tocarse separadas, una después de la otra, o simultáneamente a dos pianos (Asturias, entrevista telefónica inédita, 2004). Tiene un concierto para piano modular llamado *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en el que el director y el pianista deben ponerse de acuerdo antes del concierto para decidir cómo y en qué orden se ejecutará.

Contemporáneos de los mencionados, son tres compositores nacidos en la década de 1930 que, tras haber concluido sus estudios musicales en sus respectivos

---

<sup>60</sup> Obra que forma parte del corpus para el análisis en esta tesis.

países o en el extranjero, asistieron al Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, Argentina. Son ellos Jorge Álvaro Sarmientos<sup>61</sup>, Joaquín Orellana<sup>62</sup> y Benjamín Gutiérrez<sup>63</sup>. Esta institución marcó de manera significativa su estilo de composición. Ahí conocieron las más modernas técnicas de composición, incluida la música electroacústica, bajo la guía de algunos de los más importantes y renombrados compositores del mundo occidental. Los tres compositores, pertenecen ya al canon de la música de sus respectivos países y de la región en general.

Especial mención merece el compositor, pintor, poeta, crítico literario y musical e investigador Ricardo Ulloa Barrenechea (1928), quien realizó estudios musicales en Costa Rica y los concluyó en el Real Conservatorio de Madrid, España. Ulloa empezó a componer a edad avanzada. En su música usa, además de la tonalidad, lenguajes más contemporáneos con preferencia de la armonía en cuartas.

Caso similar de un artista polifacético es Enrique Anleu Díaz (1940), quien es un destacado pintor, musicólogo, compositor, director de orquesta e investigador de la música guatemalteca y latinoamericana. Hizo estudios musicales y dirección de orquesta en su país y fuera de él. En su música utiliza una “gama de estilos... [que] abarca desde el neorromanticismo y neoimpresionismo hasta la utilización de prácticas de vanguardia” (Lehnhoff, 2000).

Al culminar sus estudios en el extranjero, varios de estos compositores, además de crear obras musicales empleando los recursos aprendidos fuera, comenzaron a transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones de compositores que estaban surgiendo. Algunos de ellos contaron con el apoyo de instituciones oficiales y lograron puestos importantes de dirección musical en

---

<sup>61</sup> Compositor de renombre mundial, cuyas obras se han ejecutado y grabado tanto en Europa como en el continente americano y en Japón.

<sup>62</sup> Joaquín Orellana es un compositor ecléctico que ha escrito importantes obras en varios lenguajes musicales, desde valsecillos criollos hasta creaciones electroacústicas de elevado nivel artístico. Aprendió las técnicas electroacústicas en el Di Tella, pero al regresar a su país y no contar con los instrumentos para este tipo de música, tuvo que inventar instrumentos acústicos que emularan los efectos sonoros del recurso electroacústico. Esto es calificado por Dieter Lehnhoff (2000) como un hecho único en la historia de la música contemporánea. Sus obras electroacústicas han sido premiadas en Europa.

<sup>63</sup> Pese a que muchas de sus obras guardan un sabor neorromántico, Gutiérrez aclara que ha utilizado la técnica serial en muchas de ellas (Entrevista realizada por J. Carmona, 2004).

orquestas de la región o de dirección académica e institucional, lo que los catapultó a su consagración.

En la década de 1970, al lado de los compositores mencionados, surgió una generación de compositores jóvenes de gran empuje que manejaban abundante información acerca de lo que se estaba haciendo fuera de la región, o bien, iniciaron su formación con los compositores mayores y salieron a estudiar al extranjero. Algunos de ellos crearon obras de carácter experimental que renovaron casi totalmente los lenguajes usados en Centroamérica hasta ese momento. Entre ellos podemos citar a los hermanos Igor y David de Gandarias en Guatemala; Norma Erazo en Honduras; Luis Diego Herra y Mario Alfragüell en Costa Rica; German Cáceres y Manuel Carcache en El Salvador. Comenzaron “jugando” con la música en conciertos públicos para medir la reacción del público, y valorar cuáles de esos recursos realmente servían a sus intereses de expresión artística. Algunos de estos jóvenes compositores, luego de haber creado obras experimentales de gran formato u obras pianísticas con muy acertados recursos, iniciaron, en la década de 1980, un proceso de revisión del estilo que estaban aplicando y empezaron a emplear los lenguajes tradicionales de la música occidental o de la música tropical.

En esa década de 1980 apareció otra generación que recibió formación de las dos generaciones mencionadas. Ellos crecieron en un medio en el que la experimentación ya no es algo tan novedoso, pero es un medio en el que varios compositores jóvenes, con cierto nivel de “oficialidad”, están creando obras con recursos superados hace más de cien años. En esta época, sin embargo, hubo también obras para piano muy novedosas y otras obras de gran formato que continuaron el camino de renovación iniciado por la generación anterior. Destaca en esta generación el compositor guatemalteco Dieter Lehnhoff, quien ha experimentado una gama importante de estilos y técnicas de composición para los más diversos formatos instrumentales. De igual modo Jim Andonie, de Honduras, quien estudió en la Universidad Nacional de Costa Rica y en los Estados Unidos, ha desarrollado su labor compositiva en su país natal y en los Estados Unidos. Otro renombrado compositor panameño de esta época es Ricardo Risco (1960).

Muchas de las obras creadas en este tiempo recurren a lenguajes aprendidos en Europa y los Estados Unidos como el atonalismo, minimalismo, recursos improvisatorios, utilización novedosa de la herencia de la música de tradición popular (incluyendo la música indígena y la afrocentroamericana) y otros recursos nuevos en la ejecución, obras sin ritmo (en el concepto tradicional de ritmo), escritura no tradicional, etc. Aunque varios de estos lenguajes habían sido usados desde la primera mitad del siglo XX fuera de la región, dadas las condiciones de conservadurismo del medio musical centroamericano, el solo hecho de incluir estos recursos o lenguajes en obras que se ejecutan en concierto, como se verá más adelante, aporta novedad a la música de la región.

A eso se debe sumar que existen compositores, como Alejandro Cardona y Mario Alfragüell en Costa Rica; Roque Cordero en Panamá; y Joaquín Orellana, Jorge Sarmientos, David de Gandarias e Igor de Gandarias en Guatemala, para citar algunos, que procuran incluir en sus creaciones estilizadas con estas modernas técnicas de composición, algunas características de su herencia musical. Bastantes de estas obras han sido estrenadas en un marco importante de nivel regional como son los Foros de Compositores del Caribe, de los que se hará mención en los próximos capítulos.

Actividades que contribuyen a enriquecer los campos musicales de cada país o región, son los festivales de música y las temporadas de música de cámara. En la región han existido importantes manifestaciones de este tipo: el “Festival Paiz”, los “Grandes Conciertos de Guatemala”<sup>64</sup> y el “Mosaico Cultural de Antigua”, en Guatemala. En Costa Rica, “Una hora de Música”, “Martes por la Noche” de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, el “Festival Credomatic”<sup>65</sup>, al igual que los “Seminarios de Composición Musical” y varias actividades organizadas por el Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO en Costa Rica. En El Salvador se han organizado también interesantes festivales de música contemporánea. Queda pendiente saber cuánta música contemporánea se ha tocado en ellos.

---

<sup>64</sup> Organizados por Rodrigo Asturias de 1983 a 1995. Según declaraciones del mismo Asturias, en la actualidad está en proceso de reactivación.

<sup>65</sup> Aunque en ellos no se interpreta música contemporánea.

Estas instancias, y su papel en el campo de la creación musical de la región, es uno de los temas que se desarrollan en el próximo capítulo.

### **1.3.3. Del desarrollo de las escuelas pianísticas en Centroamérica**

En Centroamérica, la llegada del piano se dio en el primer tercio del siglo XIX. En Guatemala, ya para 1803 se había desarrollado un gusto especial por este instrumento (Lehnhoff, 2000: s. n. p.). En Panamá, Carmen Pérez de Jiménez contaba hacia 1830 con el primer piano que llegó a ese país (Acevedo, 2000: 425). A Costa Rica, el primer piano llegó en 1835 (Flores, 1978: 42).

Como se indicó arriba, todavía bien entrado el siglo XX la música para piano en Centroamérica seguía siendo, en su mayoría, piezas de salón escritas en un lenguaje armónico tradicional y sin pretensiones de construir un corpus con obras de gran formato ni con recursos pianísticos que se salieran de lo tradicional. A pesar de ello, hay composiciones de importancia como las obras para piano y orquesta de Carlos Enrique Vargas y Salvador Ley y las obras sinfónicas de Martínez-Sobral y los hermanos Castillo, entre otras. Así mismo, existen grandes obras de música de cámara como la música para piano de Manuel Martínez-Sobral, Herculano Alvarado, Julio Fonseca y otros.

Acercas del ambiente pianístico en la región, cabe resaltar la escuela pianística de Guatemala que, desde el siglo XIX, ha contado con un alto nivel musical, además de una gran cantidad de compositores y música para piano<sup>66</sup>. En la historia musical de ese país destacan varios pianistas, que también fueron compositores, formados en el Conservatorio Nacional, como Julián González y Luis Felipe Arias. Este último formó a Rafael Vásquez y Manuel Martínez Sobral. A ellos, y otros más, se unió la pianista francesa Georgette Contoux, esposa del compositor Jesús Castillo, quien formó a considerable cantidad de pianistas de notable nivel.

Más cercanos a nuestros días, encontramos pianistas importantes como Zoila Luz García, Alma Rosa Gaytán, Raquel Solís de Ciudad Leal, Consuelo Medinilla,

---

<sup>66</sup> El patrimonio de música pianística de Guatemala es posible que sea el más rico, tanto en número como en calidad. En la antología *Música guatemalteca para piano*, editada por Igor de Gandarias (2008), aparece una lista, no exhaustiva, de más de mil obras para piano de diversos autores de todas las épocas.



Juan de Dios Montenegro (quien también es compositor), Julia Solares, Rita Cison, Denise Menes, Milton Baldizón y Hugo Arenas.

Otros pianistas destacados en la región son, de El Salvador, Hugo Calderón, Ezequiel Nunfio, Wilfredo Barraza, Mario Morales y Giovanni Ardón; de Honduras, Norma Erazo (igualmente compositora) y Hernán Teruel; de Panamá, Jaime Ingram<sup>67</sup>, Nelly Hirsch, Priscila Filós<sup>68</sup>, Maritza Tagarópulos (alumna de Cortot), Luis Troetsch y Margarita Pérez (esposos que tocan a dúo).

En Costa Rica, el desarrollo de la escuela pianística ha sido lento y arrancó con la creación de la Escuela de Música Santa Cecilia. En ella impartieron lecciones José Joaquín Vargas Calvo (graduado en los Estados Unidos), Julio Fonseca y Alejandro Monestel (graduados del Conservatorio Real de Bruselas) y Carlos Enrique Vargas (graduado de la Academia Santa Cecilia de Roma), entre otros. Más adelante, en 1940, Guillermo Aguilar Machado, pianista formado en Bélgica, fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música. Varios de sus discípulos fueron profesores más adelante en el mismo Conservatorio y en otras instituciones. Posiblemente, los más destacados de sus discípulos sean Miguel Ángel Quesada y Sara Mintz. Quesada tocó numerosas veces como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional y llegó a ser Profesor Emérito de la Universidad de Costa Rica, institución en la que graduó a varios pianistas.

Desde los años sesenta llegó al país María Clara Cullell de Vargas, pianista española graduada del Real Conservatorio de Madrid, quien alcanzó el grado de Catedrática en la Universidad de Costa Rica, donde graduó buena cantidad de pianistas. Otras destacadas pianistas fueron Zoraide Caggiano y Sara Mintz, ambas profesoras en la Universidad de Costa Rica.

Dos pianistas más que merecen ser mencionados son el pintor, compositor, poeta, crítico, ensayista, investigador y pianista Ricardo Ulloa Barrenechea quien, luego de haber realizado estudios de piano en el país, marchó a España a continuar sus estudios superiores. Él realizó su labor, fundamentalmente, en el Conservatorio de Castilla. A mediados del siglo XX, llegó a Costa Rica el pianista Ricardo Foulkes

---

<sup>67</sup> Quien, además, ha realizado numerosas publicaciones acerca de la historia de la música en Panamá.

<sup>68</sup> Autora del artículo "El piano en la obra de Roque Cordero" (Filós, 1985).

para trabajar como profesor de Biblia en el Seminario Bíblico. Foulkes realizó un intenso trabajo también como pianista de alto nivel graduado del Conservatorio Julliard, en Nueva York, tanto como solista como músico de cámara.

Pero el pianista y profesor más reconocido de la segunda mitad del siglo XX fue Carlos Enrique Vargas. Por su estudio privado pasaron la mayoría de los más importantes músicos del país para recibir sus cursos de piano, armonía, solfeo y dictado, análisis y muchos otros que él mismo diseñó. Fue además un sobresaliente pianista que tocó como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional en múltiples ocasiones. Como pianista acompañante, fue invitado a acompañar a varios de los más grandes músicos del mundo que vinieron a tocar al país como Christine Waleska, Henryk Szering, Ricardo Odnoposoff, Rubén González, entre otros. Fue asimismo el primer costarricense en ser nombrado Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional (1967-1971). Además, fue el director-fundador del Coro Universitario de la Universidad de Costa Rica, que fungió como coro sinfónico durante muchos años y realizó una significativa labor de extensión por todo el país.

A partir de finales de la década de 1970 la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica ha graduado varias generaciones de pianistas. Entre los más activos en la actualidad se encuentran Manuel Matarrita, Juan Pablo Andrade, Flora Elizondo, Gertrudis y Sara Feterman, Gerardo Meza, Federico Molina, Tanya Cordero, Katia Guevara, Jacques Sagot y quien aquí escribe, entre otros.

En 1994 llegó al país el profesor ruso Alexander Sklioutovsky, quien desde 1996 creó, junto con un equipo relevante de pianistas, el Instituto Superior de Arte que se ha dedicado a formar pianistas de alto nivel (en parte, con el fin de que participen en concursos internacionales). Dicho instituto, en convenio con la Universidad Nacional, ha graduado ya varios pianistas formados en el Plan Intensivo de Entrenamiento Pianístico. La mayoría aún son muy jóvenes y se encuentran realizando estudios superiores de piano en el extranjero, entre ellos, Carlos Quesada, Mijail Tumanov, Diego Badilla, Graciela Arguedas, Suam Bello y Sergio Sandí.

#### **1.3.4. La sonata para piano en Centroamérica**

Con respecto de las sonatas para piano en Centroamérica, durante la investigación se ha hallado una buena cantidad de ellas en casi todos los países. Más

específicamente, se han ubicado cuatro de Panamá; treinta y una de Guatemala; tres de El Salvador y veintiuna de Costa Rica<sup>69</sup>. De todas ellas, se han incluido en el corpus únicamente las que cumplen con los requisitos expuestos en el punto 1.2.1.

Entre los resultados del trabajo de investigación, se confeccionó además una lista de cincuenta y dos compositores centroamericanos que escribieron música en el período de estudio y que se transcribe en el Anexo 4<sup>70</sup>.

Para el autor de esta tesis es injustificable la composición de música tonal tradicional en el siglo XXI, pretendiendo ser una continuación de la tradición “clásica” de Mozart o Brahms, luego de que desde hace más de cien años existen otros modos de hacer música y habiendo música tonal de un nivel tan elevado como las sinfonías de Mahler, Strauss o Sibelius. Lo mismo para los compositores que pretenden componer música con “identidad latinoamericana”, como algunos que se enumeran en los próximos capítulos, componiendo obras cortas con ritmos tropicales que no tienen mayor interés en el ámbito nacional o internacional. Muchos, como se verá en el transcurso de este trabajo, lo hacen para complacer tanto al sistema comercial como al horizonte de expectativas de los músicos y la crítica en general, en parte, como herramienta para ascender en los campos musicales de sus países. Por supuesto, respetamos el derecho que tiene cada compositor para utilizar el lenguaje musical que desee o que más responda a sus necesidades expresivas, con la esperanza que no se pretenda hacer creer que las obras tonales puedan ser “innovadoras” o “revolucionarias”.

Después de exponer los antecedentes de las obras que se analizarán del corpus seleccionado, en especial el desarrollo histórico de la música en Centroamérica, es posible concluir que la ubicación del fenómeno de la composición de sonatas para piano de construcción serialista es como parte de los *movimientos de la música temperada del período de la diversidad musical*, de la música occidental, según la nueva propuesta de periodización incluida en este capítulo.

---

<sup>69</sup> La lista de sonatas centroamericanas para piano y de compositores, se incluye en el Anexo 4.

<sup>70</sup> Es notorio que en toda la lista de compositores, únicamente hay una compositora guatemalteca, una panameña y cuatro costarricenses. El fenómeno de género en el campo de la creación musical en nuestros países, será un tema interesante para futuros estudios regionales.

La dinámica socio-cultural en la que se desenvuelven los compositores estudiados, se analiza en los capítulos IV y V, vistos desde la óptica de la Teoría de los campos.

## CAPÍTULO II

# ANÁLISIS MUSICAL DE LAS SONATAS DE CONSTRUCCIÓN SERIALISTA

### Introducción

En el capítulo anterior se estudió en forma detallada los antecedentes de la composición del tipo de sonatas que se ha propuesto analizar en esta tesis. En el presente capítulo se desarrolla el análisis de los aspectos inmanentes de las obras propuestas en el corpus. Es parte de la materia de la que se encarga la Musicología sistemática descrita en el marco teórico en el capítulo I. Más exactamente, se han estudiado los elementos de construcción musical: forma, textura, ritmo, notación, estilo, posibles influencias, elementos extramusicales de cada sonata y la manera en que el compositor utilizó la serie o colección de notas. El tipo de análisis no es del todo exhaustivo, sino que se procura cumplir con el objetivo específico N° 3 propuesto en la Introducción. Algunos de estos conceptos ya fueron desarrollados ahí mismo.

Se ha ordenado la presentación de los distintos análisis iniciando con la Sonata de Roque Cordero, pues fue construida siguiendo la técnica dodecafónica, de manera libre, aunque muy cercana a la técnica original. El resto de las sonatas se presenta en orden alfabético de autor. Se ha procurado realizar un análisis similar de cada una de ellas determinando la serie o colección de notas sobre la que fueron construidas y las modificaciones que realizaron los compositores de dichas series, a través de cada obra. Las partituras se encuentran en el anexo 1.

Como premisa general en los diferentes análisis, la indicación O significa la serie en su sentido *original*, I significa *inversión*, R *retrógrado* y RI *retrógrado invertido*. Estas maneras de tratar las series provienen, en realidad, de procedimientos usuales en el contrapunto de los siglos XVII y XVIII. El número colocado al lado de estas letras corresponde a la cantidad de semitonos que existen a partir de la nota inicial de la serie con respecto de la primera nota de la serie original. Así, por ejemplo, como la serie original (O) inicia en un do (0), la serie original que inicia con re b será O<sub>1</sub> y así sucesivamente.

## Análisis musical

### 2.1. Sonata for piano (in one movement) (1985) de Roque Cordero<sup>71</sup>

**Roque Cordero** nació en la ciudad de Panamá en 1917. En 1938 organizó una orquesta llamada “Orquesta de la Unión Musical” que en 1941 se transformaría en la Orquesta Sinfónica Nacional. (Cordero, 2008)

Inició sus estudios en Panamá a los 13 años y dos años más tarde comenzó a componer música para banda. Pocos años después, dice Cordero, el profesor Myron Schaeffer “me consiguió una beca del Instituto Internacional de Educación, de Nueva York, para que fuese a la Universidad de Minnesota a estudiar, por 9 meses, Educación Musical” (Cordero, 2008).

En 1943, Dimitri Mitropoulos le ofreció una beca para realizar estudios por cuatro años con Ernst Krenek, discípulo de Schönberg, en la Universidad de Hamline, “después de elogiar la partitura del *Capricho Interiorano*” afirma el compositor (Cordero, 2008).

En Panamá fue Subdirector del Conservatorio Nacional, Director y profesor del Instituto Nacional de Música y Director de la Orquesta Sinfónica de Panamá. En los Estados Unidos fue profesor de composición en la Universidad de Indiana y en la Universidad Estatal de Illinois de la cual es Profesor Emérito.

Su catálogo incluye una gran cantidad de obras para instrumento solo (muchas para piano), para diversas agrupaciones de cámara, para coro, orquesta y para ballet. Muchas de sus obras han sido grabadas por orquestas y grupos de cámara de los Estados Unidos.

Recibió una gran cantidad de honores en el nivel internacional como la Beca Guggenheim, Profesor Honorario de la Universidad de Chile, Doctorado Honorario de la Universidad de Hamline y la Gran Cruz de Vasco Núñez de Balboa además de una gran cantidad de premios internacionales por sus obras.

Como director de orquesta también realizó sólida carrera internacional.

Murió el 27 de diciembre de 2008 en su casa de habitación en los Estados Unidos.

---

<sup>71</sup> Datos tomados de (Cordero, 2008: comunicación vía correo electrónico)

## De la Sonata (1985)

Esta sonata compuesta por Roque Cordero en 1985 es una obra claramente dodecafónica. Utiliza como base temática una composición anterior: los *Five New Preludes* (Cinco nuevos preludios) escritos en 1983 (Cordero, 2005)<sup>72</sup>. Ambas obras (Preludios y Sonata) están dedicadas a la pianista Linda Lamb Hirt quien encargó la sonata y la estrenó en Chicago. La sonata también ha sido interpretada por el pianista mexicano residente en Nueva York, Max Lifchitz. En Costa Rica ha sido interpretada por Eythán Familier y Jorge Carmona en 2005.

Como lo indica su título, es una pieza en un movimiento que sigue a cabalidad la estructura de primer movimiento de la forma sonata convencional: exposición, desarrollo y reexposición, precedidas en este caso, por una introducción y que finaliza con una extensa Coda. Igualmente, en la exposición presenta la tradicional división en temas *a*, *b* y *c* con una transición o *punte* entre *a* y *b*. Al igual que la generalidad de sonatas a partir de Beethoven, tiene una extensa sección de Desarrollo que está dividido en varias subsecciones marcadas por cambios de carácter. En esta sección además de trabajar y elaborar los temas presentados en la Exposición, incluye un tema nuevo que evoca claramente la música tropical. Luego de la Reexposición, en la que vuelve a presentar los tres temas del inicio, el compositor inserta una prolongada Coda para finalizar la obra.

En la pieza, Cordero utiliza un dodecafonismo libre pues, aunque sigue la serie en su orden original, repite notas o pasajes melódicos, con fines estrictamente expresivos. Por ejemplo, la Introducción la inicia con una melodía basada en siete notas de la serie que repite varias veces antes de completar la serie de doce, creando un clima de creciente tensión emocional. Lo mismo hace varias veces en el transcurso de la obra.

Ni la dinámica, ritmo, articulación o forma tienen una implicación serial, es decir, no tienen relación con la serie de alturas en que está basada la obra. Por el contrario, es notorio que dichos parámetros están al servicio de la forma sonata y la expresividad de cada tema que presenta.

---

<sup>72</sup> Cordero (2007) comentó al autor vía telefónica, que estos preludios debieron haberse llamado “Cinco preludios para una sonata”, pues ellos sirvieron de base para la composición de esta sonata.

La escritura es siempre la ortocrónica con ritmos muy bien definidos y una división métrica muy precisa, con excepción de la Introducción que sí es libre. En este sentido, es más bien una pieza convencional.

Casi toda la obra es melódica por lo que su textura es casi siempre homofónica (melodía acompañada), con el empleo ocasional de la imitación a dos voces.

En general la obra es muy pianística, pues muchas de las dificultades están bien pensadas para el pianista. Aun así, contiene pasajes de gran dificultad que no son de fácil resolución por parte del intérprete.

Dado que la sonata es la que más se aproxima a una estructura dodecafónica, es más fácil hallar la matriz derivada de la serie original. De sus elementos se hará mención en la siguiente sección de análisis de la sonata.

### Sobre la matriz

A continuación se muestran dos posibilidades de presentación de la matriz resultante del análisis de la serie. La primera, con los nombres de las notas, y la segunda, con números.

↓	I <sub>0</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>8</sub>	
O <sub>0</sub>	Do	Fa #	Sol	Re	La	Si	Si b	Re b	Mi b	Fa	Mi	Sol #	R <sub>8</sub>
→													←
O <sub>6</sub>	Fa #	Do	Re b	Sol #	Mi b	Fa	Mi	Sol	La	Si	Si b	Re	R <sub>2</sub>
O <sub>5</sub>	Fa	Si	Do	Sol	Re	Mi	Mi b	Fa #	Sol #	Si b	La	Re b	R <sub>1</sub>
O <sub>10</sub>	Si b	Mi	Fa	Do	Sol	La	Sol #	Si	Re b	Mi b	Re	Fa #	R <sub>6</sub>
O <sub>3</sub>	Mi b	La	Si b	Fa	Do	Re	Re b	Mi	Fa #	Sol #	Sol	Si	R <sub>11</sub>
O <sub>1</sub>	Re b	Sol	Sol #	Mi b	Si b	Do	Si	Re	Mi	Fa #	Fa	La	R <sub>9</sub>
O <sub>2</sub>	Re	Sol #	La	Mi	Si	Re b	Do	Mi b	Fa	Sol	Fa #	Si b	R <sub>10</sub>
O <sub>11</sub>	Si	Fa	Fa #	Re b	Sol #	Si b	La	Do	Re	Mi	Mi b	Sol	R <sub>7</sub>
O <sub>9</sub>	La	Mi b	Mi	Si	Fa #	Sol #	Sol	Si b	Do	Re	Re b	Fa	R <sub>5</sub>
O <sub>7</sub>	Sol	Re b	Re	La	Mi	Fa #	Fa	Sol #	Si b	Do	Si	Mi b	R <sub>3</sub>
O <sub>8</sub>	Sol #	Re	Mi b	Si b	Fa	Sol	Fa #	La	Si	Re b	Do	Mi	R <sub>4</sub>
O <sub>4</sub>	Mi	Si b	Si	Fa #	Re b	Mi b	Re	Fa	Sol	La	Sol #	Do	R <sub>0</sub>
↑	R <sub>4</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>11</sub>	R <sub>6</sub>	R <sub>1</sub>	R <sub>3</sub>	R <sub>4</sub>	R <sub>5</sub>	R <sub>7</sub>	R <sub>9</sub>	R <sub>8</sub>	R <sub>0</sub>	

Cuadro N° 1

Cordero: *Matriz en notas*  
Carmona, 2008.



↓	I <sub>0</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>8</sub>	
O <sub>0</sub>	0	6	7	2	9	11	10	1	3	5	4	8	R <sub>8</sub>
→													←
O <sub>6</sub>	6	0	1	8	3	5	4	7	9	11	10	2	R <sub>2</sub>
O <sub>5</sub>	5	11	0	7	2	4	3	6	8	10	9	1	R <sub>1</sub>
O <sub>10</sub>	10	4	5	0	7	9	8	11	1	3	2	6	R <sub>6</sub>
O <sub>3</sub>	3	9	10	5	0	2	1	4	6	8	7	11	R <sub>11</sub>
O <sub>1</sub>	1	7	8	3	10	0	11	2	4	6	5	9	R <sub>9</sub>
O <sub>2</sub>	2	8	9	4	11	1	0	3	5	7	6	10	R <sub>10</sub>
O <sub>11</sub>	11	5	6	1	8	10	9	0	2	4	3	7	R <sub>7</sub>
O <sub>9</sub>	9	3	4	11	6	8	7	10	0	2	1	5	R <sub>5</sub>
O <sub>7</sub>	7	1	2	9	4	6	5	8	10	0	11	3	R <sub>3</sub>
O <sub>8</sub>	8	2	3	10	5	7	6	9	11	1	0	4	R <sub>4</sub>
O <sub>4</sub>	4	10	11	6	1	3	2	5	7	9	8	0	R <sub>0</sub>
↑	RI <sub>4</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>0</sub>	

Cuadro N° 2

Cordero: *Matriz en números*  
Carmona, 2008.

### Introducción (c. del 1 al 10)

La obra inicia con un tema tomado del “Preludio 1”. El c. 1<sup>73</sup> es un compás extendido, de métrica libre a manera de cadencia, en el que Cordero expone un motivo que desarrolla siete notas de la serie original (O<sub>0</sub>). Al inicio anota *slow* y *libero* para indicar que no debe seguirse un pulso estable ni rígido, sino muy libre. Repite tres veces el motivo de siete notas en *accelerando* y *crescendo*, creando tensión hasta completar la serie y desembocar en el c. 2 con un acorde en *ff* y la indicación *Largo* (abarca los compases 2 y 3).

En el c. 4 presenta un motivo similar al primero, a modo de cadencia, pero usando otras notas de la serie. De igual forma, inicia lento y libre, y lo repite tres veces en *accelerando* y *crescendo* hasta completar la serie. Para finalizar la frase, llega al *f* con las cuatro primeras notas de la serie (c. 5).

Compás 5, *Largo*: introduce una progresión de acordes con las primeras ocho notas de la serie en *crescendo*. Termina la serie que había iniciado en el c. 4, siempre en forma vertical (acordes).

<sup>73</sup> La indicación c. significa compás.

Hace una secuencia con las primeras cinco notas de la serie a manera de cascada de notas en el c. 11 (3/4), pasando por varias transposiciones hasta completar en el último pulso, seis notas de  $I_9$  y 5 de  $I_7$ .

En los c. 9 y 10 presenta la serie en una progresión de acordes en *diminuendo* y *rallentando* para terminar la introducción. Utiliza la serie en  $I_5$ .

### Exposición

El primer tema (*a*) va del c. 11 al c. 22 y presenta la serie en  $O_0$ . Tiene la indicación *Allegro*. Va presentando la serie en fracciones en un motivo rítmico-melódico en 9/8 alternando con muchos silencios, lo que crea un tema de carácter misterioso. Aumenta notas cada vez que presenta el motivo. El inicio de este tema es tomado del Preludio 5.

A partir del c. 19 desarrolla más el motivo rítmico-melódico basado de nuevo en la serie original. En el c. 21 con anacrusa, desarrolla la serie completa que termina en el c. 22. Presenta retardos<sup>74</sup> de algunas notas.

La dinámica es *pp* con *una corda* en el inicio y, desde el c. 19, *p tutte le corde* y *crescendo molto* hasta llegar al *ff* en el c. 21.

El *punte* se presenta a partir del c. 22 y hasta el c. 35. En él emplea una serie de acordes repetidos en la mano derecha, mientras la izquierda hace un motivo con notas de la serie en  $I_7$  (el la está en la derecha). Termina el c. 30 con un acorde conformado con las notas de  $O_0$ . Usa el mismo recurso de iniciar presentando el motivo varias veces, completándolo siempre más en cada repetición. Este tema viene también del c. 9 del Preludio 1.

El final de la sección (c. 31-34) es un pasaje de octavas en corcheas en ambas manos, hecho con 9 notas de  $I_7$  a las que añade de nuevo las últimas 8 notas de  $I_7$ . En la izquierda va retrasando el desarrollo al introducir negras, mientras la derecha comienza  $R_7$ .

El tema *b* inicia en el c. 35 con el acompañamiento que lo forma una 5ª disminuida (inicio de  $I_5$ ) en la mano izquierda. Este diseño del acompañamiento ya lo había presentado en el Preludio 5, pero con una tercera menor. La melodía de la mano

---

<sup>74</sup> Que algunos teóricos llaman “suspensiones”, término derivado del inglés “suspensions”.

derecha comienza en el c. 41 con las 6 notas que siguen. El ritmo de la melodía de *b* (que se puede apreciar en la Figura N° 8), lo utiliza Cordero frecuentemente desde este momento durante toda la pieza.



Figura N° 8  
*Roque Cordero: Sonata (1985), tema b*  
 (Cordero, 1985: 4)

En el c. 45 lo transpone saliéndose de la serie. En el c. 55 presenta un motivo hecho con las últimas notas de  $R_3$  en la mano derecha. En el compás siguiente, cinco notas de  $I_5$  en la mano izquierda. Compás 57 a 60,  $I_5$  en la mano derecha (10 notas). Acompañamiento de arpeggios de cuartas y quintas en la mano izquierda.

Del c. 63 al 66 realiza un pasaje más energético con acordes en *f*. En c. 65 y 66 hace el ritmo del tema *b* en la mano izquierda. Este ritmo (silencio de corchea, dos corcheas, negra y negra, Figura N° 9) lo emplea muchas veces en el resto de la obra.



Figura N° 9  
*Roque Cordero: Sonata (1985), motivo rítmico*  
 (Cordero, 1985: 4)

Del c. 67 al 70, la mano izquierda expone entera la serie  $I_5$ , con intervenciones de la mano derecha. Varios giros melódicos de esta sección son derivados del Preludio 3, especialmente el c. 69.

En el c. 71 la derecha toca las cuatro primeras notas de  $I_7$ , sin embargo continúa en el c. 73 al unísono con la izquierda. En el c. 75 con anacrusa ambas

manos tocan diez notas de  $O_{10}$ . Varias son repetidas en el compás siguiente. En el 79 presenta cinco notas de  $I_4$ .

En el c. 81 empieza una nota pedal sobre sol con ritmo de negras. Aquí cambia el ritmo que había venido desde el inicio con una subdivisión ternaria,  $6/8$  y  $9/8$  sobre todo, por un ritmo de subdivisión binaria ( $4/4$ ).

En el c. 82 se inicia una larga melodía, proveniente del Preludio 2, basada en  $O_7$  (derivada) seguida de  $RI_0$  en el c. 85 (el fa está en la mano izquierda) y del c. 88 al 90; en estas dos últimas veces la serie tiene el final modificado, pues invierte las últimas tres notas.

En c. 92 toca  $RI_0$  acéfalo y en canon entre las dos manos. En el compás siguiente, presenta  $I_7$  completo en la derecha y en la izquierda, en canon, incompleto (seis notas). En el c. 94 la izquierda toca el tema  $c$ , que es imitado por la derecha en el compás siguiente. El pasaje termina con una melodía basada en  $RI_0$  *diminuendo* y *ritenuto*. A partir del c. 98 con anacrusa toca de nuevo  $RI_0$ , que termina en dos acordes en *pp*.

### **Desarrollo**

El Desarrollo comienza en el c. 101 con un cambio súbito de carácter. Un nuevo tema expone  $I_7$  con un motivo nuevo en los bajos, intercalado luego de la sexta nota. Las últimas seis notas son hechas en secuencia con  $I_0$  y repitiendo  $I_7$  en el c. 104, mano derecha en el c. 105 sigue la secuencia descendente con las últimas seis notas de  $I_7$  en la mano derecha, combinadas con  $I_5$  en la izquierda. En el mismo compás y hasta el c. 109, la mano derecha expone  $I_7$  sólo que, desde el c. 106, se queda tocando dos notas en trino en la mano derecha partir del c. 107 con anacrusa, la mano izquierda inicia un motivo acumulativo con las primeras notas de  $I_0$ .

En el c. 111 hace la “escala con semitonos contrarios”, motivo tomado del Preludio 3. En los c. 112-113 la mano izquierda hace ocho notas de  $I_5$ . En c. 113 y 114 la mano derecha hace de nuevo la escala con semitonos contrarios, pero descendiendo (Figura N° 10).

110

Figura N° 10  
 Roque Cordero: Sonata (1985), motivo  
 (Cordero, 1985: 8)

A partir del c. 117 la mano derecha hace el motivo inicial del desarrollo en  $I_0$  para terminar la sección.

A continuación, entre los c. 119 y 156, está la sección central del Desarrollo que tiene una forma a-b-a<sup>1</sup>.

Con la primera parte (*a*) se produce un cambio brusco de carácter. Además de *Adagio*, la música es muy dramática con figuras rítmicas largas como redondas, blancas y negras. Presenta la indicación *dreamingly*. El motivo es tomado del "Preludio 4", y se basa en  $I_0$  que va del c. 119 al c. 121. Recrea la atmósfera del Preludio con los mismos giros melódicos. Ese tema alterna con el tema *c* ( $O_7$ ) en corcheas, que toca la mano derecha en c. 121 y 122. Del c. 123 al 125, cinco notas más de  $I_0$ . En c. 125 y 126 continúa el tema *c*. Del c. 127 al 129 ritmo sincopado. Para terminar la sección, en el c. 130 la mano izquierda hace ocho notas de  $I_5$ .

En la sección *b*, que inicia en el c. 131, la mano izquierda hace notas largas mientras la derecha inicia una secuencia de cuatro compases con  $I_5$  (ocho notas) en corcheas,  $I_0$  (seis notas), nuevamente seis notas de  $I_5$  y termina con ocho notas de  $O_0$ . La música es tranquila. Toda esta sección es un desarrollo de motivos derivados de los temas de la exposición con fragmentos de la serie y sus variaciones. Está basada en la sección central del Preludio 4. A partir del c. 135 la derecha empieza con

síncopas que van agitando la música hasta el c. 138, donde hace un pasaje ascendente en corcheas para llegar a un anticlímax en el c. 139. En el c. 135 la izquierda comienza seis notas de  $O_0$  en notas largas, mientras la derecha hace pequeños trozos de  $O_0$  y  $O_7$  en el pasaje ascendente.

Del c. 139 al c. 142, la mano derecha toca de nuevo el ritmo sincopado en do en octavas, alternando con el inicio del tema *c*. Es una especie de variación del inicio de la sección central. Desde el c. 143 la derecha hace motivos de dos notas en semitonos. La izquierda hace una melodía larga en la que mezcla varios trozos de  $RI_0$  (cinco notas) y el inicio de  $O_7$ . A partir del c. 147 con anacrusa, hace un canon con el tema *c* en un pasaje ascendente. Este pasaje en canon es tomado casi literalmente del Preludio 2. Al final, repite varios trozos de  $RI_0$  (m. i.) para preparar un clímax.

En *a'* vuelve el pasaje con acordes *adagio* en notas largas basado en  $O_7$ , esta vez *ff* y sin alternar con *c*. Desde el c. 153 al c. 157 hay siete notas de  $O_7$  en ambas manos, alternando con un acorde de tres notas (si b, do, re b) que se mantiene como pedal hasta el c. 165. A partir del c. 160 el ritmo se acelera con figuras rítmicas más y más pequeñas para llegar a un fuerte cambio de carácter en el c. 166. Trabaja con fracciones de  $O_7$  y pequeños fragmentos de  $O_0$ .

En el c. 166 aparece la indicación *Allegro scherzoso*. La música adquiere un carácter más violento. Presenta el tema *b* variado, fraccionado desde el c. 168. Toca la melodía sobre notas repetidas muy rápidas, lo que le confiere un carácter de virtuosismo. Del c. 180 al c. 191 sigue desarrollando el tema *b* sobre  $I_5$ . A partir del c. 178 las manos tocan a la octavas. El pasaje comienza con parte del tema *b* en  $I_5$ , pero hace una especie de liquidación con  $I_5$ . Toca las mitades de  $I_5$  invertidas, alternando en las dos manos. Entre el c. 182 y el 183 hay seis notas de  $I_5$  en la mano izquierda. En el c. 184 las dos manos tocan diferentes fragmentos de  $I_5$  simultáneamente. En el c. 185 empieza a usar  $I_7$  en fragmentos cada vez más graves acercándose al registro medio. En el c. 190 y el 191 usa fragmentos de  $I_7$  en la mano derecha y de  $I_5$  en la izquierda.

Continúa con el tema *b* en acordes, ya no la melodía sola, a partir del c. 192. En el c. 198 presenta un motivo melódico derivado de  $I_7$ . Como otras veces, repite los giros melódicos ampliando el número de notas de la serie en cada repetición, esta vez

sin silencios. En el c. 201 la izquierda toca varias notas de  $I_7$  sin las tres primeras notas (repite algunas). En el c. 200 inicia un nuevo *crescendo*, para llegar a una nueva sección en el c. 204.

En esta parte introduce una repetición de notas en la derecha con notas de una nueva melodía. Aparecen acentos “atravesados” desde el c. 205. En el c. 208 al 210 toca cinco notas de  $I_5$ , y desde el c. 210 la mano izquierda toca una melodía ascendente con semitonos y saltos hasta el c. 212 con  $I_5$  a partir de la quinta nota. La derecha continúa tocando notas repetidas. Del c. 212 al 214 la mano derecha toca una melodía descendente en cuartas con nueve notas de  $I_7$ . Inmediatamente, toca cuatro notas más. Desde el c. 215 al 217 hay un pasaje parecido al anterior, con una melodía ascendente con semitonos y saltos que baja luego en intervalos de cuarta a manera de transición.

En el c. 217 hace un desarrollo de  $I_7$ . Hay una serie de notas repetidas (mi b). A partir del c. 219 la mano izquierda inicia motivos melódicos con las notas de  $I_7$ , alternando con muchos silencios. La serie la completa la derecha en el c. 236. D inmediato comienza de nuevo la serie completa en la misma mano con una melodía en corcheas. En el c. 238 y el 239 la izquierda hace  $I_7$  acéfalo, con un ritmo similar al de la derecha.

Con un acorde de tres notas (la b, si b y fa), hace el toque de clave de la música caribeña del c. 239 al 242. Del c. 243 al 246, cambia el fa por fa #. Y del c. 247 al 250 hace un acorde de cuatro notas (re, la bemol, mi la). En el c. 251 inicia un detalle interesante que caracteriza a esta pieza: *moderato*, la mano derecha hace el toque de clave golpeando la tapa del piano. Desde el c. 255 al 266, la izquierda hace una larga melodía que comienza con las últimas seis notas de  $I_2$  (Figura N° 11). Éste es un tema nuevo que aproxima la obra a la música tropical. El toque de clave le confiere el toque de identidad caribeño a la obra. Ya había hecho muchas melodías con ritmos sincopados que les otorgaban esa sensación, pero con esto lo confirma.



Moderato, d ca. 76

260

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

Figura N° 11  
 Roque Cordero: Sonata (1985), "toque de clave"  
 (Cordero, 1985: 15)<sup>75</sup>

En el c. 259 reinicia  $I_2$  siguiendo la melodía hasta el c. 262. Ahí continúa la melodía con  $O_7$  hasta el c. 264, donde inicia la última parte de la melodía con tres notas de  $RI_0$ . A partir del c. 266 concluye  $RI_0$  con tres acordes de tres notas cada uno. En el c. 267 y el 268, hace diez notas de  $I_5$  en acordes con un acorde inserto en el tercer pulso. En el c. 268 y el 269 la derecha hace  $I_{12}$  en acordes, mientras la izquierda toca cuatro notas de  $R_7$  en dos acordes.

Se trata de una sección a dos voces. En ella, la primera voz (mano derecha), con notas largas, hace la melodía que había hecho la izquierda con el toque de clave ( $I_2$ ). La segunda voz hace arpeggios en cuartas basados en  $I_2$ . Del c. 273 al 275 la izquierda hace  $I_5$  completa con tres notas insertas. Luego retoma  $I_2$  en dos compases (también con tres notas insertas): c. 275-c. 276. En el c. 280, pasaje en corcheas, trabaja con  $I_2$  e  $I_5$ . Después, en cada compás trabaja con un fragmento de  $I_5$ ,  $I_1$ ,  $I_3$ ,  $I_5$  e  $I_3$ . En el c. 285 y el 286 hay tres voces. En el c. 285 dos van a la octava con  $I_5$ ; la voz

<sup>75</sup> Obsérvese en el extremo inferior de la página, la indicación de cómo debe ejecutarse el ritmo.



central va con el mismo ritmo, pero con  $I_3$ . En el c. 286 la primera voz va con  $I_5$ , la segunda hace notas largas y la tercera trabaja con  $I_3$ .

*Presto*. Hay varias notas repetidas muy rápido. A partir del c. 289 hace el tema *c* con siete notas de  $I_1$ . Para terminar la sección (c. 295 y 296), la derecha hace un pasaje en octavas con el final de  $I_7$  descendiendo. La izquierda trabaja con cuatro notas de  $I_1$  y cuatro de  $I_7$ . La música queda en suspenso.

### **Reexposición**

Los diez primeros compases (c. 297-307) son idénticos a los de la exposición. Entre el c. 308 y el 310 distribuye la serie en  $I_0$  en acordes. En el c. 310 hace  $I_0$  completa en una melodía descendente en la mano derecha. Al final del compás, la izquierda hace otra melodía descendente que termina con cinco notas de  $I_7$  que convierte en ostinato.

El tema *b* va desde el c. 311 al 338. Hace el tema *b* sobre  $I_2$ . En el c. 316 lo transpone a  $I_5$  hasta el c. 323. Al final, desde el c. 321, hace una secuencia con  $I_5$ ,  $I_2$ ,  $I_0$  en el c. 323 a un intervalo de  $15^a$ .

Mismo tema que el c. 106 y el c. 208: desarrollo de  $I_7$ . Compases 332 y 333, la izquierda hace nueve notas de  $I_7$ . La derecha hace un trino desde el c. 224 hasta el 333. El compás 334 hace cinco notas de  $I_7$ . A partir de ese compás empieza un pasaje en corcheas en el que desarrolla  $I_0$  completo, más seis notas en cada mano.

El tema *c* lo reexpone del c. 339 al 372. En el c. 339 con anacrusa, comienza un ostinato con seis notas de  $O_0$ . No es estable, juega con las siete notas. A partir del c. 340 la izquierda hace el tema *c* con ocho notas de  $O_6$ . En el c. 345 sigue la melodía con  $RI_6$  (cuatro notas). En el c. 349 con anacrusa, inicia otra melodía con cuatro notas de  $I_7$  (anacrusa), seguidas de cinco notas de  $I_0$  (dos compases). Repite los dos compases y transporta el motivo melódico a  $I_2$  (dos compases). Del c. 350 al 354, la derecha hace una melodía con seis notas de  $I_1$ . Del c. 355 con anacrusa al 356, transpone la melodía a  $I_3$ . Del c. 357 con anacrusa al 359, hace el tema *c* en  $O_6$  (cinco notas). En el c. 357 la izquierda hace una serie de acordes con las notas de  $I_0$ . Del c. 358 al 360 hace un pasaje en corcheas descendente, mezclando notas de  $I_0$ . Esta sección es una música de transición. La derecha hace un ostinato de tres notas que transporta en el c. 365 y vuelve a transportar en el 369. La izquierda ejecuta pequeños

motivos con notas de  $R_0$  que transporta a  $I_5$ . A partir del c. 369 hace una melodía con notas largas con seis notas de  $I_0$ .

### **Coda**

En el c. 373 comienza la Coda con el tema *a* resumido y con más silencios. Los motivos que toma son iguales a los de la exposición, aunque son menos.

En el c. 386 empieza una serie de acordes repetidos que preparan un clímax en el c. 392, donde hace una cascada de notas que llevan al c. 395. En el c. 386 la izquierda toca tres notas de  $O_7$ . En el c. 388 la derecha hace acordes con cuatro notas de  $O_7$ . Del c. 392 al 394 hay una cascada de notas en semicorcheas. En el c. 392 toca ocho notas de  $O_7$ , en el siguiente, ocho notas de  $O_5$  y en el último, diez notas de  $O_7$ .

*Lento* (c. 395). En todo el pasaje desarrolla  $RI_5$  en un ritmo muy lento que recuerda la sección central del desarrollo. La última nota de la serie la toca en la sección siguiente, en el c. 404.

El final comienza con un ostinato con tres notas de  $RI_5$  en notas muy rápidas en la mano derecha y con cuatro *p*. En el c. 405 la izquierda toca una melodía con  $RI_5$  en notas largas que llegan hasta el c. 408. Ahí, la derecha sigue tocando el ostinato, mientras la izquierda empieza a tocar un acorde de dos notas insistentemente en un *accel*, escrito con figuras rítmicas siempre más pequeñas. Además, en el c. 409 indica *Molto allegro*. Desde el c. 416 al 420 hace el pasaje final: la derecha toca notas y acordes repetidos, en tanto la izquierda desarrolla  $I_7$  (diez notas).

### **Conclusión**

Luego del análisis de esta sonata, podemos mencionar algunos detalles generales.

Roque Cordero utiliza en esta obra la forma sonata tradicional, en la que sigue el siguiente esquema: Introducción, Exposición con sus temas *a*, *punte*, *b* y *c*; Desarrollo con su propia forma interna:  $A-B(a-b-a^l)-A^l$  y Reexposición, donde retoma los temas *a*, *b* y *c*, y, finalmente, una Coda. Usa en la pieza todas las formas seriales ( $O$ ,  $I$ ,  $R$  y  $RI$ ) en un dodecafonismo libre, aunque no emplea todos los tonos. No tiene elementos extramusicales.

Por ser una obra eminentemente melódica, su textura es casi siempre homofónica con utilización esporádica de imitación de algunas voces. El ritmo está muy bien definido, con una división métrica muy precisa y escritura ortocrónica, a excepción de la Introducción que tiene un ritmo libre. Es notoria, en el Desarrollo, la influencia de la música tropical, y en toda la obra la influencia del dodecafonismo, aprendido por Cordero durante sus estudios con Krenek en los Estados Unidos.

En el transcurso de la pieza, usa reiteradamente un tipo de construcción en el que presenta pequeños fragmentos melódicos, alternando con silencios a los que les añade notas de la serie con la que está trabajando. Eso crea una sensación de tensión que se va acumulando hasta desembocar en un torrente musical más enérgico. En muchas secciones emplea un motivo de salto de cuartas ascendente, seguido de una segunda ascendente y un semitono descendente.

Además, frecuentemente interrumpe la dirección de la música al introducir un semitono en sentido contrario. Ejemplos: c. 79, c. 111, c. 113. Es parte de la característica de la serie (Figura N° 10).

Varias veces durante la pieza las manos tocan pasajes a la octava. Son pasajes de compleja ejecución con cierta intención: o son “conducentes” a un punto importante dentro de la música o indican puntos culminantes de las frases.

## **2.2. Sonata Op. 29 de Mario Alfagüell**

**Mario Alfagüell** es el nombre artístico de Mario Víctor de Jesús Alfaro Güell, compositor costarricense nacido en 1948. Estudió piano y composición en la Universidad de Costa Rica. Tiene un posgrado del Instituto de Música de la Nueva Escuela Superior de Freiburg, Alemania, donde estudió con Klaus Huber y Brian Ferneyhough.

Ha obtenido varios premios a nivel nacional e internacional y ha recibido muy elogiosas críticas en importantes medios en Alemania y España. Cuenta con una amplia trayectoria internacional como compositor y profesor invitado.

Es catedrático de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, miembro fundador del Consejo (Comité) de la Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO y del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical).

Su catálogo de producción, comenzado en 1969, sobrepasa el Opus 200. Ha compuesto numerosas obras para voz, piano, de cámara y para orquesta de diversos géneros, entre ellos el concierto, la sinfonía, la ópera y el oratorio.

### **De la Sonata Op. 29**

Una característica de la música de Alfagüell es que, casi en su totalidad, está basada en materiales musicales de la tradición popular, la mayoría de ellos recopilados en el Valle Central de Costa Rica por Emilia Prieto<sup>76</sup>. En el caso de la sonata en estudio, es una obra en dos movimientos, compuesta en 1987 y basada en la canción “Dios cuidará de ti”, una melodía religiosa tradicional de la provincia de Limón<sup>77</sup>. Esta canción la ha utilizado Alfagüell solamente en otra obra, misma que se encuentra inconclusa: un ballet llamado *Cocorí*, sobre la novela homónima de Joaquín Gutiérrez.

Se podría decir que su técnica de composición corresponde a un serialismo integral<sup>78</sup> muy personal, por cuanto de los intervalos del material original el compositor extrae una serie de “numeritos polivalentes”, como él mismo los llama (Alfagüell, 2008: entrevista), con base en los cuales decide cómo será la construcción de las melodías, el ritmo, la dinámica, la articulación, la instrumentación y la textura, entre otros. Se diferencia del serialismo integral por el tipo de material de base con el que trabaja, así como por la libertad con que lo hace, pues Alfagüell incluye en su música pasajes de libertad interpretativa junto a otros momentos de ambigüedad rítmica o casi improvisados y recurre a la escritura gráfica. Además, no se preocupa por la estructura formal ni por la estructura rítmica. Ellas se dan como resultado del proceso de composición.

En ese sentido esta sonata es excepcional dentro de su obra general, puesto que el primer movimiento es sumamente rítmico. Acerca del tema, el autor expresa:

---

<sup>76</sup> Importante folcloróloga costarricense que recopiló una considerable cantidad de canciones que se cantaban en el Valle Central de Costa Rica y se transmitían por tradición oral. Con sus aportes, Prieto provocó un significativo cambio de visión en la cultura costarricense, ya que antes de ella, lo que se consideraba como folclor costarricense era todo lo que venía de Guanacaste, prácticamente ignorando las tradiciones del resto del país.

<sup>77</sup> Que aparece en el disco *Música popular limonense*, editado por el Departamento de Antropología del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica y la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1982.

<sup>78</sup> El concepto de serialismo integral fue descrito en el capítulo I

Si Revueltas hace ritmos que suenen a cosas ancestrales y cosas mágicas, y que no son realmente folclóricas, en un compás de 7, por qué yo no puedo hacer una cosa relacionada a Limón con una curiosidad rítmica como la de un 5 que, al fin y al cabo, es el sincopado más bien hispano o del Valle Central, en dos, con una canción negra. Entonces, realmente es una síntesis entre la tradición hispánica del Valle Central y los 6/8-3/4 de toda Latinoamérica, con un material melódico limonense. Pero con un interés rítmico de inquietud que pueda sonar a evocación de lo negro (Alfagüell, 2008b: entrevista).

Alfagüell emplea dos tipos de titulaciones en sus obras: una es con formas específicas de la tradición occidental como sonata, concierto, sinfonía; y otro tipo de títulos cómicos como el de *Siete piezas para perder el tempo*, Op. 51a, que incluye, entre otros, el “Movimiento perpetuo socorro”, el “Corrido de las tejas” y la “Tarantela de la tarántula atarantada”. Otros títulos de este tipo son las *Treinta y dos vagabunderías para piano bien temperamental*, Op. 63 y los *Valses corrientes*<sup>79</sup> de *a tres por cuatro*, Op. 17.

La sonata en estudio consta apenas dos movimientos porque, como el mismo compositor indica, él critica siempre las obras escritas en tres o cuatro movimientos. Las suyas son de uno o dos movimientos (Alfagüell, 2008: entrevista). Desde un inicio, el compositor pretendió hacer una obra virtuosística. Por eso, el primer movimiento tiene muchos “glissandi” y otros recursos pianísticos de exhibición, con un ritmo alegre y rápido. Sin embargo, la obra no pierde profundidad ni dramatismo por eso. “Yo quería sí, una cosa brillante y que diera gusto tocarla y escucharla”, comenta el compositor (Alfagüell, 2008: entrevista). A ese primer movimiento le sumó otro que es totalmente lo contrario: un movimiento sumamente lento y sin ritmo en el que el interés es la búsqueda de sonoridades especiales. La *comparsa* y el *coral* son dos elementos de gran importancia en la cultura limonense, y por eso Alfagüell ha querido reflejarlos en su música.

---

<sup>79</sup> Que no nobles ni sentimentales

La sonata fue estrenada en 1984 por Jorge Carmona, autor de esta tesis, quien la ha ejecutado cuatro veces. También fue interpretada por el pianista Alexander Sklioutovsky en los Estados Unidos en 1997.

Estructuralmente la obra posee gran unidad, pues tanto al inicio y al final de la misma como en distintos momentos más, está presente la melodía de la canción de manera casi literal. Esto, en palabras del autor, se debe de seguro a la influencia de Beethoven, el compositor que más lo ha influenciado (Alfagüell, 2008a: entrevista).

Otro compositor que ejerce influencia en la creación de Alfagüell es Debussy. En esta sonata tal influencia es notoria en la construcción del segundo movimiento, en el que busca crear sonoridades sutiles y tranquilas que induzcan al oyente a un estado de meditación.

Antes de la composición de esta sonata, Alfagüell había escrito poca música para piano: la *Sonata para la mano izquierda*, Op. 14 (1982), las *Invenções para la mano izquierda*, Op. 16 y los *Valses corrientes*, Op. 17. En sus palabras:

En esa época todavía me costaba bastante componer para piano. Fue después que se me soltó la mano y pude hacer montonazos de cosas para piano rapidísimas y que, además se evidenció que la música mía podía tener recursos del impresionismo muy claros (Alfagüell, 2008b: entrevista).

Hasta el momento, Alfagüell ha compuesto veinticuatro opus de obras para piano. Varios de ellos incluyen más de treinta piezas cortas. En su catálogo, confeccionado por Carmen Méndez (2009), hasta mayo de ese año había una sonatina y diecisiete sonatas.

### **Sobre la “serie”**

Como se ha indicado, la sonata está basada en la canción “Dios cuidará de ti”. Según el compositor, se puede tomar como “serie” o conjunto de notas las últimas treinta notas de la obra, en su melodía, que también son presentadas en la melodía de la mano izquierda al inicio de la obra. Divididas por compases, esas notas son:

Sol-Do-Sol-La- Sol-Do	Sol-Do-Sol-La- Sol-Mi	Sol-Sol-Fa#-Sol- Re-Mi	Do-La-Do-La- Sol-Mi	Do-La-Do-La- Sol-Mi
--------------------------	--------------------------	---------------------------	------------------------	------------------------

Cuadro N° 3  
*Alfagüell: Serie en notas*  
 Carmona, 2009.

Como resultado del análisis de los semitonos de cada intervalo de esta melodía, se puede construir el siguiente esquema:

5-5-2-2-7	7-5-5-2-2-3-3	0-1-1-5-2	8-3-3-3-2-3	8-3-3-3-2-3
-----------	---------------	-----------	-------------	-------------

Cuadro N° 4  
*Alfagüell: Serie en números*  
 Carmona, 2009.

En resumen, los intervalos que utiliza son 4ª justa, 2ª mayor, 5ª justa, 3ª menor, unísono, 2ª menor y sexta menor: 5 2 7 3 0 1 8.

En casi todas las ocasiones que emplea la serie, el compositor lo hace en  $O_0$ . Solamente en los compases 53 y 58 lo hace en  $R_0$  fraccionada.

Alfagüell, en la gran mayoría de sus obras, trabaja con sonidos complementarios, que en este caso serían 4 6 9 10 11 y 12; con ellos construye estructuras sonoras especiales, muchas veces como soporte de alguna melodía. Sin embargo, no se ha encontrado un uso sistemático de ellos en esta sonata.

### **I movimiento: Comparsa, muy rítmico**

La característica más destacada de este movimiento es el aspecto rítmico. Generalmente, Alfagüell no utiliza en su música la división en compases, aun así, por el interés rítmico que quiso imprimir a este movimiento, sí lo divide en compases definiendo con claridad un ritmo específico. A veces en 5/4, a veces en 6/4 o a veces en compases de construcción libre.

La articulación en todo el movimiento es *non legato*, justificado por el compositor en que es algo muy rítmico, por lo que es preferible que no sea legato (Alfagüell, 2008b: entrevista).

Este movimiento está dividido en varias secciones, determinadas por el tipo de escritura y por el carácter de la música en cada sección. Tal estructura no guarda

relación con la estructura tradicional de sonata con sus partes Exposición, Desarrollo y Recapitulación. La estructura resultante del proceso compositivo es A – B. Cada sección se divide en varios temas. A: *a-transición-b-ab*; y B: *c-a'-c'-a''*. A continuación se describe cada sección.

La sección A inicia con el tema *a* que abarca los compases 1 a 27. Una de sus características, como se indicó, es precisamente el ritmo. Aunque no indica métrica, es un claro 5/4. Este compás de cinco tiempos le sirve al compositor para lograr dos grupos de dos contra tres, uno “grande” y otro “pequeño”. En la primera parte del compás coloca tres notas en la mano izquierda (tres tiempos de negra), que se enfrenta a dos negras con puntillo en la derecha. En la segunda parte del compás hace un tresillo de negras en la mano izquierda contra dos negras en la derecha. Es decir, las dos manos coinciden nada más en el primer y en el cuarto pulso de cada compás. Eventualmente, coloca acentos en tiempos débiles con lo que crea una inestabilidad rítmica. En palabras del compositor, esos acentos “aparecen de cuando en cuando como una curiosidad que rompa la monotonía” (Alfagüell, 2008b: entrevista). Además, señala, es probable que su aparición dependa de los números con los que haya construido esta pieza<sup>80</sup>. Como parte de esta ruptura de la monotonía, en el c. 9 invierte los tresillos colocando el tresillo de negra al inicio del compás.

La música es muy rítmica. Desde el inicio hay un *crescendo* que representa la aproximación de una comparsa que viene a lo lejos, y se escucha cómo poco a poco se va acercando (Alfagüell, 2008: entrevista)<sup>81</sup>. El *crescendo* aumenta no sólo el volumen, sino también la emoción que es cortada por un silencio súbito en el c. 20.

La textura es una melodía en el bajo, acompañada por acordes en la mano derecha que hacen un ritmo muy sincopado. Varía de tres a cuatro voces. Justamente, la melodía en la mano izquierda son las notas de la canción original con el ritmo descrito. Aquí usa casi toda la canción, en otras secciones utiliza sólo la serie descrita en el esquema (O<sub>0</sub>). Al final de la sección, sobre todo luego del silencio del c. 20, la textura es muy rala; emplea dos voces que van tocando cada vez menos notas, entre las que va intercalando siempre más silencios.

---

<sup>80</sup> Desafortunadamente, el compositor extravió los borradores de la sonata por lo que no es posible saber a ciencia cierta de dónde ha salido la serie de números con los que se construyó.

<sup>81</sup> Ese recurso había sido ya utilizado por el compositor cubano E. Lecuona en su pieza “La comparsa”.



Por último, la notación de la que se vale en el tema *a* es la escritura ortocrónica. No obstante, en el c. 20, en lugar de escribir los silencios correspondientes, simplemente hay un compás vacío. Ese silencio, el compositor indica que lo colocó ahí para interrumpir el discurso. Con él crea un gran suspenso que lleva al final de la sección. Los acentos, la dinámica y la textura son derivados de los números con los que construyó la obra.

El tema *b* (compases 27 a 31) contrasta drásticamente con la música anterior.

Al inicio, en los compases 27, 28 y 29, hace un pasaje de acordes con sonoridades acumulativas en los que va sumando tanto notas como tensión emocional gracias a la disonancia y la dinámica. Comienza con tres acordes de dos notas en terceras (fa # y la) acentuadas en forte. A ellas suma otras tres en los próximos cuatro acordes, igualmente, en forte. En el c. 29, a los dos acordes siguientes les suma dos notas e indica *pp possibile*. Por último, en la primera parte del c. 30 hace cinco veces una serie de acordes de diez notas con acentos en crescendo (faltan el fa y el la #). En todo este pasaje varía el tipo de escritura, pues sólo escribió la cabeza de las notas, sin plica. Esto indica que el ritmo es libre y que, preferiblemente, no se ejecuten los acordes de manera muy pareja. En el último acorde usa el pedal sostenuto, sobre el que toca primero un pasaje descendente de notas rápidas. Cada compás tiene diferente cantidad de tiempos: el primero tres, el segundo cuatro, el tercero dos y el último es libre. Todo esto, de acuerdo con el compositor, depende de los números polivalentes (no hallados).

En este compás hay distintos tipos de acento. Incluso hay un tipo creado por el compositor, que va pasando de un simple trazo inclinado al que se agregan pequeños trozos del trazo complementario, hasta formar un acento doble y crear con él una especie de *crescendo* original.

El c. 30 es un compás largo con cuatro momentos diferentes de música. El primer momento es el de los acordes mencionados, que finaliza con un pasaje descendente hacia el registro grave del piano. En el segundo momento del compás realiza un arpeggio ascendente, el cual abarca casi la totalidad del teclado. Ninguno de estos arpeggios tiene relación con la serie. La división entre una sección y otra del compás la produce escribiendo cada parte en un pentagrama distinto y colocando una

respiración acentuada al final del pentagrama. En la última parte del compás hace el primer “enjambre de notas”, *pp possibile*, y al final el segundo enjambre, en *f*. El propio compositor aclara que ha colocado acentos sobre los silencios para que el sonido no se quede, que rotundamente sea seco. Ello porque es muy fácil abusar del pedal y dejar cosas sonando. Se tiende mucho a hacerlo, entonces, esa comilla es para que no se quede el pedal (Alfagüell, 2008b: entrevista).

En esta sección abandona la escritura tradicional y utiliza notas sin plica. La división de compases la efectúa con líneas que van de la última línea del pentagrama inferior (línea superior) a la primera del pentagrama superior (línea inferior)<sup>82</sup>. El arpeggio ascendente lo escribe con un corchete simple que poco a poco se divide hasta llegar a ser triple como señal de *accelerando*<sup>83</sup>.

El c. 31 es también un compás largo que comprende tres momentos de música. Ahí empiezan las bromas que el compositor suele incluir en sus partituras como juegos de lenguaje. En la primera parte hace de nuevo el cluster sin el *fa*, pero trocando las partes entre las manos y a manera de “enjambre” de notas. La dinámica indica “*ff p muy variable*”. Además escribe: “(con uso y desuso alterno, irregular de ped y sordina)”. Este tipo de indicaciones generalmente no se usa en música.

Con respecto de los “enjambres” de notas, Alfagüell aclara que le parece divertido jugar con este tipo de sonoridades y grafías que no son usuales en la música del país. En el segundo momento hace una serie de acordes en el registro grave en *f*, *m*, *ff* que son, según el compositor, “para espantar las avispas” (Alfagüell, 2008b: entrevista).

En la última parte del compás, arrala poco a poco la textura cada vez con menos notas. La indicación la efectúa con notas romboides con las que señala cuáles son “las abejas que van dejando de participar en el enjambre” (Alfagüell, 1985: 3). La forma de escribir cada enjambre es colocando un grupo de notas sin plica encerradas en un círculo y seguidas de una línea irregular que zigzaguea sobre el pentagrama. Al final del compás hace un gran *crescendo* para llegar al c. 32 en *pp* súbito.

---

<sup>82</sup> Normalmente, la división de los compases se hace de la primera línea del pentagrama inferior a la última línea del pentagrama superior.

<sup>83</sup> El origen de este signo es atribuido por Locatelli al compositor argentino Luis Arias (1973: 28).

Se ha denominado *ab* a una subsección que abarca los compases 32 a 36. Es un pasaje de cierre de la sección o codetta en el que están presentes los dos temas. Del enjambre (*b*) quedan el fa # y el la haciendo trémolo con una dinámica irregular; con ello da unidad a la sección, ya que son las mismas notas con las que comenzó *b* en el c 27. Sobre el trémolo, hace un contrapunto a dos voces tocadas con la mano derecha (*a*). Ambas melodías provienen del tema *a* y se basan en la canción. Saltan por varios registros del teclado, lo que incrementa la dificultad de la ejecución.

Más específicamente, la voz inferior, entre los compases 32 y 36, toca 23 notas de la serie en  $O_0$ . La voz superior toca un material melódico nuevo que hace contracanto a la serie original. Este material será utilizado, modificado, a partir del compás 53.

En las voces del contrapunto indica *pp inmutable*, y para el trémolo *pp variable*. O sea, debe haber una independencia entre todos los niveles de sonido que se presentan simultáneamente. Termina la sección con un *ritardando molto*.

Continuando con el humor, coloca una leyenda que dice: “(como ud. sabe, el enjambre continúa, de nuevo, solamente con fa # y la)”. Aparte de lo simpática que pueda parecer tal leyenda, con ella crea una comunicación directa entre compositor e intérprete que se halla en muy poca música. Alfagüell le está hablando al intérprete de manera personal. En ese momento, la escritura vuelve a ser la ortocrónica y el ritmo vuelve a ser estable en 5/4.

A continuación se transcribe esta sección (compases 27 a 32) con el fin de aclarar lo descrito (Figuras N° 12 y 13).

Handwritten musical score for Figure 12, showing staves 28-30. The score includes dynamic markings such as *f*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *molto* and *con Ped.*. The notation features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Figura N° 12  
 Mario Alfagüell: Sonata Op. 29, Tema b  
 (Alfagüell, 1985: 2)

Handwritten musical score for Figure 13, showing staves 31-32. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *pp*, and performance instructions like *molto* and *con Ped.*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

Figura N° 13  
 Mario Alfagüell: Sonata Op. 29, (Sección ab: codetta)  
 (Alfagüell, 1985: 3)

En el c. 37 inicia la sección B con el tema *c*, que se da del c. 37 al 52. Es la parte más dramática de la obra. Está en 6/4 aunque no indica métrica.

Produce una sonoridad orquestal, pues crea diferentes eventos con varios niveles de sonido que actúan simultáneamente. Alterna acordes de ocho notas en los registros agudo y medio del teclado con octavas en los bajos y glissandi, tanto sobre teclas blancas como negras, con trémolos o enjambres en el registro central.

Un detalle importante es que indica el punto de inicio del glissando con una nota triangular. Si el triángulo apunta hacia abajo, el glissando empieza en el registro grave del piano, si apunta hacia arriba, lo hace en el registro agudo, y si aparecen los dos triángulos juntos, el glissando inicia en el registro central del piano. Antes del triángulo coloca un sostenido o un becuadro, para indicar si el glissando es sobre teclas negras o blancas. Todo ello se puede observar a continuación en la Figura N° 14.

The image displays three systems of handwritten musical notation for 'Tema c'. The first system covers measures 40-42, the second covers measures 43-45, and the third covers measures 46-50. Each system consists of three staves: piano (top), violin (middle), and cello (bottom). The piano part features complex chords and triplets. The violin and cello parts include glissandi, indicated by triangles and wavy lines, and various dynamic markings such as *ff*, *dim*, and *rit*. Measure numbers 40, 45, and 50 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Figura N° 14  
Mario Alfagüell: Sonata Op. 29, Tema *c*  
(Alfagüell, 1985: 4)

Mientras toca los glissandi, toca dos octavas en negras en el bajo que realiza grandes saltos. La dinámica es muy variable.

En la parte de los acordes de ocho notas, por la dirección de la música es fácilmente perceptible la línea melódica de la canción, incluida en acordes basados en segundas y cuartas. De manera intencional el autor procura no incluir, en la medida de lo posible, acordes basados en terceras (Alfagüell, 2008b: entrevista). Esta melodía de acordes presenta casi todo el tiempo el mismo diseño rítmico: una blanca con puntillo seguida de tres acordes en negras. Simultáneamente, con las negras toca enjambres. Los trémolos son contruidos con intervalos de tercera y cuarta, en tanto que los enjambres con intervalos de segunda y cuarta.

Frecuentemente, emplea el acorde del inicio de la sección: 2<sup>a</sup> m, 3<sup>a</sup> m, 2<sup>a</sup> m, 4<sup>a</sup> au., 2<sup>a</sup> m. Esto lo transpone varias veces y lo usa como inicio de otros pasajes.

En el c. 46 inicia un *ritardando* usando figuras más y más largas. En los compases 47, 48 y 49 hay indicaciones de compás  $4/\text{m}$ ,  $9/\text{m}$  y  $5/\text{m}$ . Este es recurso muy usual en otros tipos de música, desde los aportes de Stravinsky. No obstante, en Alfagüell es excepcional.

En el c. 49 cambia otra vez el “avispero” por sol, do y re. Alterna con glissandi y la melodía en acordes, que se torna siempre más “rala”. Pide un gran disminuyendo y a partir del c. 53 dice: “*pp possibile*” y “avance cada vez con mayor lentitud”. Aquí alterna glissandi simultáneos en ambas manos, tanto en teclas negras como en blancas, con enjambres de notas, y notas aisladas en los registros extremos del teclado.

La sección continúa con una variación de *a*: *a'*, que va del c. 53 al 68. En este punto hay ya dos comparsas, una que se acerca y otra que se aleja. Vale decir, la mano derecha comienza en *ff* y va en *dim.* y la izquierda hace lo contrario, comienza en *pp* con *crescendo*. Es un contrapunto a dos voces basado en la canción, similar al que aparece en *ab*, que alterna con enjambres de notas contruidos siempre con segundas y cuartas. Del c. 53 al 57 la derecha toca veinte notas de la serie en  $O_0$ . En la misma sección, la izquierda hace un contrapunto con el tema nuevo que utilizó



como contracanto a partir del compás 32. La dinámica es muy variable y con escritura ortocrónica.

Del c. 58 al 60 la mano derecha toca seis notas de  $R_0$ , tomadas del c. 6, mientras la izquierda continúa el contrapunto. En el momento en que la derecha finaliza su exposición, la izquierda retoma el  $R_0$  y toca diecinueve notas, tomadas de los compases 2 al 5, entre los compases 60 y 63. En el c. 63 la izquierda empieza a tocar otra vez  $O_0$  hasta el c. 68. La derecha sigue con una melodía derivada también de  $O_0$ , pero variada.

Del c. 70 al 73 realiza una variación de  $c$  ( $c'$ ). Inicia con una anacrusa de dos glissandi en sentido contrario, la mano derecha sobre teclas negras y la izquierda sobre blancas, en forte. Esto aporta un elemento sorpresivo de gran dramatismo. En el c. 70 comienza de nuevo la música dramática de textura orquestal pero, en el registro medio.

Alterna con algunos enjambres en los extremos del teclado, contruidos con cuartas y glissandi.

Finaliza el movimiento con una nueva variación de  $a$  ( $a''$ ). Compases 74 a 83. De nuevo las dos comparsas. Contrapunto a dos voces que empieza en *pp* y termina en un *ff inmutable*, creando una gran excitación de la música. Se desarrolla en el extremo agudo del teclado. Las dos melodías son fragmentos de  $O_0$  en diferentes momentos.

Por último indica: *Attacca el coral*.

## **II Movimiento: Coral casi lo más lento posible**

Este movimiento consiste en una larga serie de acordes basados seguramente en los números derivados de la canción. Todos los parámetros musicales (articulación, dinámica, texturas, fraseo) son derivados de la misma serie de números.

La notación que usa son notas sin plica espaciadas en los pentagramas. La textura es totalmente homofónica y la dinámica muy variable. De acuerdo con el compositor, el interés rítmico de este movimiento radica justo en que carece de ritmo. Para asegurarse de que sea realmente lento, el compositor expresa que el movimiento debe durar, al menos, diez minutos (Alfagüell, 1993).

En este segundo movimiento no emplea compases, ni siquiera plicas para, con ello, indicar que lo importante en esta obra es el sonido, no el ritmo. Alfagüell es guiado aquí por lo que llama “hedonismo sonoro”: una búsqueda de sonoridades heredada de Debussy, una de sus grandes influencias. El objetivo de esta serie de acordes es producir sonoridades que provoquen en el oyente un ambiente apropiado para la meditación. Este hecho lo aproxima al impresionismo.

Uno de los detalles más interesantes de este movimiento es que en los últimos tres sistemas coloca la serie completa. Esto es, literalmente, las notas de la canción “Dios cuidará de ti” en el registro medio-agudo del piano. Con esto, Alfagüell confiere gran unidad a la obra. Lo que, según él mismo, se funda en la búsqueda de unidad que procura Beethoven para su música. De igual forma lo hace Alfagüell.

Un detalle curioso es que en el transcurso del movimiento casi no hay acordes que no incluyan la nota sol. Desafortunadamente no ha sido posible saber la razón, puesto que el autor no recuerda cuál fue su intención.

A continuación se transcribe la última sección de la obra. Nótese aquí la inclusión de la melodía de la canción en la mano derecha (Figura N° 15).

*Melodía de la canción*

Handwritten musical score for the final section of Mario Alfagüell's Sonata Op. 29. The score is written on three systems of two staves each. The top staff of each system contains a melodic line with slurs and ties, which is identified as the melody of the song "Dios cuidará de ti". The bottom staff contains a complex harmonic accompaniment with many chords. The first system is marked "al P VARIABLE". The second system is marked "Libre" and "finale". The third system ends with a double bar line and a signature "Alfagüell" and the date "diciembre 1987". A handwritten note at the bottom right of the third system reads: "ACUÍ ES EL FINAL del 2º tiempo de la SONATA OP. 29 de Mario Alfagüell A LA VEZ QUE EL FINAL DE TODA LA SONATA."

Figura N° 15  
 Mario Alfagüell: Sonata Op. 29, Melodía de “Dios cuidará de ti”  
 (Alfagüell, 1985: 9)



Obsérvese asimismo la leyenda que el compositor coloca al final de la obra. Imita con ello el final de algunos textos antiguos. Además, hace un dibujo “barroco” para ilustrar la leyenda.

### **Conclusión**

La utilización de los distintos parámetros musicales en la construcción de la Sonata Op. 29 de Alfagüell, cambia de modo radical entre el primero y el segundo movimiento. La forma en el primer movimiento, derivada de su proceso constructivo, es la siguiente: A (*a-transición-b-ab*) B (*c-a'-c'-a''*). *Attacca el coral*. El segundo movimiento, por su lado, es totalmente libre. No es posible determinar una forma, a la manera tradicional, ya que consiste en la presentación de una serie de acordes sin ritmo estructurado y sin división alguna. Toda la construcción está sustentada en un serialismo integral muy personal, puesto que realiza series de varios parámetros como ritmo (incluyendo silencios), articulación, acentuación y textura, entre otros, pero de un material tomado de la tradición. De las formas seriales sólo usa  $O_0$  y, eventualmente,  $R_0$ .

Igualmente, la textura en el primer movimiento es variada e incluye momentos orquestales con sonoridades homofónicas que se alternan con momentos contrapuntísticos y con momentos casi improvisatorios. En cambio, el segundo movimiento es en su totalidad homofónico.

El tratamiento en el primer movimiento alterna ritmos rígidos con momentos libres. Utiliza con frecuencia el 2 contra 3. La característica del segundo movimiento es precisamente que carece de ritmo estructurado o encasillado en una métrica. Asimismo, durante todo el primer movimiento combina la escritura ortocrónica (no estricta), aunque sin métrica, con nuevas grafías. Incluye además, muchas anotaciones en español. El segundo movimiento emplea nada más un tipo de grafía en la que escribe los acordes sólo con la cabeza de las notas, sin indicar duración.

En la construcción de la obra, como lo expresa el compositor, es posible encontrar alguna influencia de Beethoven, pues busca darle gran solidez a la estructura presentando el tema tanto al inicio como en el transcurso y el cierre de la obra, tal como Beethoven lo hizo en sus obras. En lo que respecta a la búsqueda de

sonoridades, es notoria la influencia de C. Debussy. El tipo de escritura es tomado de las técnicas desarrolladas desde la década de 1960 en Europa. Finalmente, es evidente el deseo de Alfagüell de reflejar en su obra la identidad limonense con la evocación de dos de sus tradiciones más arraigadas: la comparsa y la música coral.

Otras características propias de la obra son la inclusión de bromas para el intérprete. También, en el primer movimiento produce un tipo de sonoridad especial con los “enjambres de notas”.

### **2.3. Sonata Número 4 (1967, Premio Karlheinz Stockhausen 1980) de Rodrigo Asturias**

*Rodrigo Asturias es el compositor más preparado académicamente de Guatemala.*  
David de Gandarias, 2008.

**Rodrigo Asturias** nació en la ciudad de Guatemala en 1940, y a muy temprana edad inició sus estudios de piano en su ciudad natal. En 1958 se trasladó a Europa, y después de cursar dos años en la Universidad de Lausanne, se instaló en París, donde recibió la base de su formación musical.

En la década de 1960 realizó estudios con algunos de los más renombrados compositores y directores de orquesta del mundo. Entre ellos, Simone Plé-Caussade, Olivier Messiaen, René Leibowitz, Henri Dutilleux, Igor Markevitch y Bruno Maderna.

En 1964 compuso su *Primera sonata para piano*, obra que recibió el Premio de la Clase de Henri Dutilleux. Entre 1965 y 1971 compuso su vasto ciclo *Libro para piano*, conformado por cinco sonatas. Ha compuesto asimismo un considerable número de extensas obras o ciclos de obras para orquesta, grupos de cámara y para solista. Además de conciertos para solista y orquesta, música de cámara (incluyendo dos sonatas para dos pianos y un ciclo de canciones con textos de Juan Ramón Jiménez), para piano solo, guitarra sola, coro. La mayoría de sus obras han sido publicadas en prestigiosas casas editoriales: C. F. Peters (Nueva York-Frankfurt), APNM (Nueva York) y Max Eschig Co. (París).

En 1980, Rodrigo Asturias fue el primer compositor en recibir el Premio de Composición Musical Karlheinz Stockhausen en Italia por su *Cuarta sonata para piano*, analizada en la presente tesis.

Su música ha sido interpretada en numerosos festivales y teatros de música en Italia, los Estados Unidos, Venezuela, Suiza, España, Francia, Inglaterra y Rusia, entre otros países.

Entre las invitaciones que ha recibido de prestigiosas instituciones en 1990 fue invitado por el Instituto de Investigaciones Acústicas Musicales (IRCAM) de París para participar como compositor. Durante sus frecuentes apariciones en Europa como director de orquesta, Asturias ha dedicado especial atención al repertorio musical del siglo XX. En 1995, fue invitado por la Radio-Televisión de la Suisse Romande para seis programas de radio sobre su obra como compositor y sus investigaciones musicológicas. Estas conferencias fueron acompañadas por conciertos ilustrativos. En 1997 fue el compositor seleccionado para inaugurar el Festival Sibila en Sevilla, donde además dictó varias conferencias sobre su obra y sus investigaciones musicológicas.

En 1982 fundó “Los Grandes Conciertos de Guatemala”, una sociedad de conciertos que llevó a ese país varios de los más grandes solistas del mundo y que ha organizado las primeras audiciones de música muy reciente de compositores importantes.

#### **De la Sonata Número 4**

Es una obra en tres movimientos construida siguiendo los parámetros del serialismo integral. Es parte del *Livre pour piano* escrito por Asturias en la década de 1960. Acerca de la idea de la composición de este ciclo señala el autor:

Como algunos otros, al terminar mis estudios me distancié de todo el mundo para tratar de encontrar mi lenguaje<sup>84</sup>. Fue así como inicié el proyecto de mi Libro para Piano, que... lo conforman cinco sonatas, que constituyen entidades individuales, al mismo tiempo que la parte de un todo... Esta secuencia de formas que yo denomino “sonatas” para mantener una tradición,

---

<sup>84</sup> Asturias afirma que, a raíz de esa búsqueda y “de forma no muy consciente ni crítica”, fue su renuencia a asistir a la Escuela de Darmstadt, porque “tenía el presentimiento y la exigencia de que debía encontrar mi propio camino” (Asturias, 2002-2004).

se puede invertir en su orden, para cada ejecución (Asturias, 2002-2004: s. n. p.).

De esto último se deduce que es posible tocar una sola de las sonatas, dos o la cantidad que sea, sin un orden específico.

Como se dijo, el *Livre* lo conforman cinco sonatas (de la 2 a la 6<sup>85</sup>) construidas, según afirma el compositor, como “un catálogo de escrituras... como formas de modelo o arquetipos que dominan un movimiento o que desempeñan una determinada función por ejemplo de contraste” (Ídem). Algunas de las “escrituras” que incluye en su libro son el contrapunto, con diversidad de texturas; la escritura ornamental; melodías acompañadas tipo recitativo; “Cadenza napolitana”; una escritura “al máximo vertical”, que son pasajes de acordes disonantes de muchas notas determinadas serialmente; la homofonía, manifestada en algunos pasajes en monodias y diafonías; “contrapunto homofónico” (que se explicará más adelante); escritura automática<sup>86</sup>; el estilo tocata; y, por último, un tipo de escritura que Asturias llama “escritura en caleidoscopio”, que se trata de una “superposición de acordes a repetición, duración y densidad variables... como una especie de ritornello” (Ídem). Según el autor, esta idea de crear estos movimientos usando diversos “arquetipos de escritura” la ha considerado “como un reto para la invención y la imaginación” (Ídem).

Con respecto de la forma, Asturias aclara que cada sonata presenta una estructura diferente y “una determinada función dentro del ciclo” (Ídem). En sus declaraciones explica que:

La segunda aparece como una doble exposición. La tercera, por su escritura pianística, como un scherzo contra el pianista. La cuarta, como un primer grupo de variaciones que hacen alusión a algunas de las escrituras de la Edad Media, como contrapunto estricto (segundo movimiento) y una doble diafonía (tercer movimiento). La quinta sonata es como un extenso movimiento

---

<sup>85</sup> La primera sonata la había escrito unos años antes, luego de terminar sus estudios con Leibowitz.

<sup>86</sup> Inspirado en el movimiento surrealista creado por Bretón.

extremadamente lento (80% de su duración es de carácter lento) y la sexta, como un segundo grupo de variaciones.

Indica Asturias que uno de los principales motivos para la creación del *Livre pour piano* fue emplear el ultra-tematismo como “una última experiencia... antes de pensar en una música atemática” (Ídem). En coherencia con esta idea, el *Livre* es estrictamente serial. Esto significa que casi todos los parámetros musicales se basan en la serie original, expuesta en un recitativo que aparece en el primer movimiento de la segunda sonata y, de una u otra forma, presente en cada movimiento de todas las sonatas del *Livre*, no siempre de manera evidente, pero rigurosa. Como asevera el compositor:

No solamente rige las combinaciones seriales, sino que determina entre otras cosas, el contorno de las figuras musicales, incluyendo su dirección y desplazamiento en el espacio... Los desplazamientos en los registros y la dirección de las líneas de contrapunto, también provienen del recitativo (Ídem).

Sin embargo, en lo relativo a la dinámica, el autor es sumamente cuidadoso y más intuitivo, no se apega de manera rígida al serialismo. Dice Asturias: “un empleo estrictamente serial de las dinámicas en mi obra es poco frecuente... Si el cuadro serial me impone un fortísimo pero mi intuición un pianissimo, yo prescindo del cuadro serial que para mí es una guía orientadora de unidad y le doy prioridad a mi intuición” (Ídem). De todos modos, la dinámica y el tipo de ataque o articulación, aclara Asturias, son parámetros de coordinación musical. Ellos contribuyen a dar coherencia a la obra, no son parte integral del lenguaje musical. El lenguaje musical como tal, se integra únicamente con el sonido y el ritmo (Asturias, 2008: entrevista).

En relación con la serie de duraciones, el compositor explica que lo primero que hizo fue seleccionar una serie de números que significaban la distancia entre una nota y la otra de la serie inicial<sup>87</sup>. Esos números los organizó de forma que creó un

---

<sup>87</sup> Sistema similar al utilizado por Alfgüell en su música.

gran bloque de 144 duraciones, que es el número de notas del recitativo. Esos mismos números rigen gran cantidad de los eventos musicales de todo el ciclo<sup>88</sup>.

Respecto de la explicación teórica de la utilización de las series, Asturias indica:

La idea de la serie en sí, es la de un organismo reducido al máximo para poder engendrar una inmensa cantidad de complejidades como punto de partida. No me cabe pensar en lo inverso, que sería la de tomar como punto de partida un inmenso campo de complejidades (Asturias, 2002-2004: s. n. p.).

Sobre su técnica de composición en la actualidad, explica:

Mi punto de partida, punto muy embrionario claro, está en el mundo serial. Pero ese mundo serial está absolutamente abolido en mi música... Mi música [en la actualidad] está basada sobre refracciones múltiples de los complejos sonoros. Es decir, se multiplican sobre ellos mismos y se prolongan en el espacio musical en una forma muy lógica. En una forma que contiene, ya de por sí, una forma de desarrollo... No es una cosa estática. Automáticamente, un elemento, por medio de sus atracciones, incluye una serie de variantes del mismo elemento que llegan a un nivel hiperbólico muy distante del punto de partida. Al punto, que a cierto momento es difícil de controlarlo... Toda mi música se basa en la definición. La [pieza] más aventurera que podamos encontrar, tiene una definición (Asturias, 2008: entrevista).

La Sonata fue escrita en 1967, ganó la primera edición del Premio Karlheinz Stockhausen en Italia, en 1980 (Lehnhoff, 2000). A raíz del premio fue estrenada por el pianista italiano Massimiliano Damerini, quien la ha interpretado numerosas veces en varios países y recientemente la grabó. Además, como se verá en el capítulo V, ha

---

<sup>88</sup> Para poder determinar específicamente cómo lo hizo, sería necesario analizar todo el ciclo de sonatas, lo cual es imposible en el marco de esta tesis.

sido también interpretada en casi todos los continentes por otros pianistas de renombre mundial.

La sonata posee algunas características singulares. En primer lugar, una alternancia de tiempos y formas de escritura que están presentes a través de toda la obra. Ellos marcan las diferentes secciones de cada movimiento.

Hay un “elemento hexacordal que atraviesa toda la obra” (Asturias, 2008: entrevista), el cual se encuentra ya integrando el acorde con el que inicia la pieza. Alrededor de los hexacordos, pasan todos los demás eventos musicales. En especial la característica de todo el *Livre*, a saber, la exposición de una variedad de escrituras. En esta sonata la variedad incluye escrituras monódicas, polifónicas, s verticales, horizontales, diafonías y polifonías homofónicas, entre otras. “Una variedad de escrituras que le van a dar a la sonata su perfil”, en palabras del compositor (Ídem).

Uno de los aspectos filosóficos más relevantes del trabajo de Asturias en esta obra, es una especie de abolición del tiempo. Según sus propias declaraciones:

Los componentes de esos hexacordos están hechos de notas de lo que ya pasó y de notas de lo que va a pasar. Cada uno es un instante que sintetiza el futuro y el pasado... Resume un poco lo que es una forma de abolición del tiempo. De la abolición de las dimensiones del tiempo porque ahí se cruzan el pasado que va hacia el futuro y el futuro que va hacia el pasado. Ésa es la estructura de los acordes [que] están hechos de elementos de algo que va a venir y, a la vez, de elementos de algo que ya viene de vuelta (Ídem).

El compositor se refiere con esto a que en los extremos de los hexacordos está presente el recitativo, aunque no de forma completa. Además, la voz más grave de los acordes va en un canon a la cuarta aumentada (tritono) de la voz superior a una distancia de tres acordes (Asturias 2002-2004: s. n. p.).

Otra manera de presentar pasado, presente y futuro, es por medio de la estructura misma de la obra. La sonata tiene tres movimientos y está estructurada en diferentes tempi que marcan las secciones. En el primer movimiento presenta los tempi *I A* y *I B*. El segundo movimiento, es el *Tempo II*. En el momento de su

ejecución representa al futuro. En él hay reminiscencias de los tempi presentados en el movimiento anterior (pasado) y hay una incursión del *Tempo III*, que es el tercer movimiento (futuro). También en el tercer movimiento retoma el pasado al presentar los tempi *IA* y *IB* y retoma los acordes de seis notas en el *Tempo IA*, alternando con las diafonías.

Las dinámicas, la articulación y el ritmo guardan una estrecha relación con la serie original. Dice Asturias que:

Todo está absolutamente articulado. Los elementos rítmicamente establecidos de una forma muy precisa, son los hexacordos. Entonces, el hexacordo va a determinar con una especie de reflejo, con una especie de sombra, su continuidad. Lo que suceda, está en relación a su duración y a la composición de sus intervalos (Asturias, 2008: entrevista).

Este comentario confirma el carácter serial de la obra.

### **Del segundo movimiento**

El segundo movimiento de la Cuarta sonata está construido alrededor de una serie de notas repetidas constituida a manera de un *cantus firmus*. Este *cantus firmus* tiene como base los hexacordos del primer y del tercer movimiento, que “se desagregan de una forma horizontal” (Ídem). Además, añade el compositor, “el número de notas que aparecen en cada frase, como *cantus firmus* en el segundo movimiento, están determinadas por la distribución de valores rítmicos en frases (Asturias, 2002-2004: s. n. p.).

De acuerdo con Asturias, “toda la obra en sí es una especie de variaciones en un estilo de tocata muy particular. Especialmente, el segundo movimiento” (Asturias, 2008: entrevista). Éste será el movimiento que se analice en el presente trabajo, por reunir en él reminiscencias de lo que pasó en el primer movimiento y anunciarse lo que sucederá en el tercero. Esto podrá ofrecer un panorama del comportamiento general de la sonata.

El segundo movimiento no puede definirse de la manera tradicional (es decir, en tema *a*, tema *b*, etc.). Las secciones son definidas por el tipo de construcción, la



textura y el carácter de la música (regulado por una metronomización). Los compases son de duración indefinida, sin embargo, en algunas secciones mantiene una métrica casi constante.

Tomando como punto de partida las indicaciones metronómicas para establecer un esquema estructural, la forma resultante del análisis del segundo movimiento sería la siguiente: *a-b-a-c-a-c-a-d-a*. De ser música realmente temática, sería fácilmente catalogable como una forma rondó. No obstante, por tratarse de una seccionalización diferente a la tradicional, basada sobre todo en el carácter y la construcción de la música, no cabe considerar dicha posibilidad.

La sección *a* es un contrapunto a cuatro voces denominada por el compositor como “contrapunto homofónico<sup>89</sup>” (Asturias, 2002-2004: s. n. p.). La primera vez que lo expone va del c. 1 al 10 y ahí presenta las primeras treinta y una notas del recitativo en las distintas voces. La forma de presentar las ciento cuarenta y cuatro notas del recitativo ( $O_8$ ), transpuestas a una tercera mayor inferior al do, de la Segunda sonata es repitiéndolas y acentuándolas. Las notas se van repitiendo siempre en semicorcheas, pero en diferentes cantidades de notas, lo que añade complejidad principalmente para la memorización. Además, las voces restantes realizan giros melódicos arpegiados con saltos muy grandes. Las melodías se van complementando entre las voces que no están tocando las notas del recitativo y realizan contrapuntos alrededor del *cantus firmus*.

Tiene la indicación *Tempo II* (Figura N° 16). Con esto, el compositor indica que es la música propia del segundo movimiento. El carácter de la música es misterioso y va acrecentando la tensión (angustia) conforme avanza sin viso alguno de resolución o de llegada a un punto de reposo (ninguna resolución). La dinámica se mantiene en forte. Ocasionalmente se encuentran indicaciones de *mp* y *mf*.

---

<sup>89</sup> Asturias mismo aporta la definición de contrapunto homofónico: “Es que todas las voces actúan simultáneamente. Son independientes, tienen unos intervalos independientes, tienen unas características independientes pero los ataques son todos simultáneos” (Asturias, 2008).

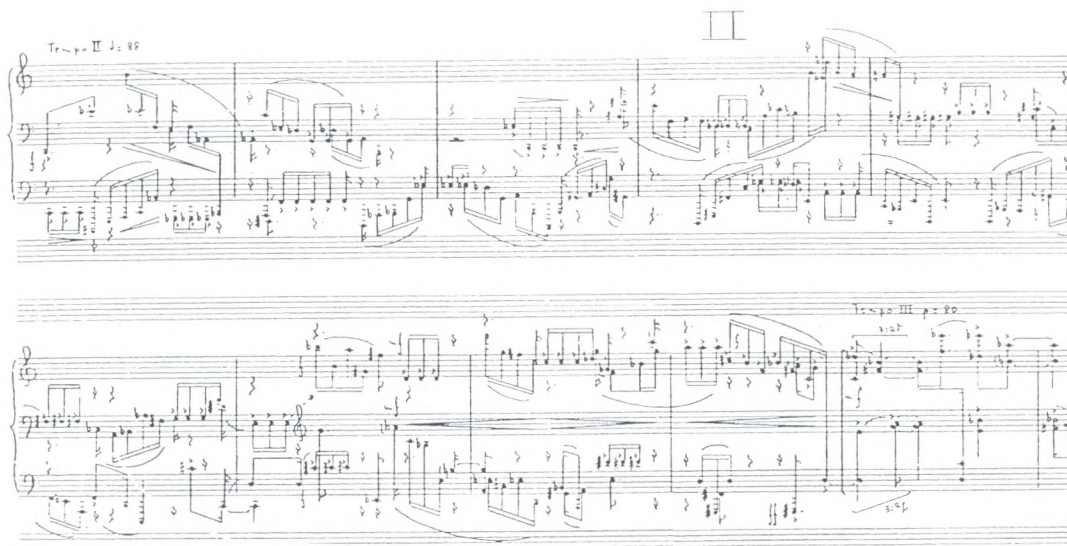


Figura N° 16  
 Rodrigo Asturias: Sonata N° 4, Tempo II  
 (Asturias, s. f.: 6)

En la sección *b* (*Tempo III*) (Figura N° 17) está entre los compases 11 a 16. Con este *Tempo III*, se anuncia lo que vendrá en el tercer movimiento. “Es una premonición de lo que vendrá en el futuro... no hace parte sustancial del movimiento”, precisa el compositor (Asturias, 2008: entrevista). La textura es homofónica: las cuatro voces se mueven en una doble diafonía, esto es, en acordes de dos notas en cada mano asemejándose a un cuarteto instrumental (como un cuarteto de cuerdas). Este tipo de construcción está presente durante casi todo el tercer movimiento.

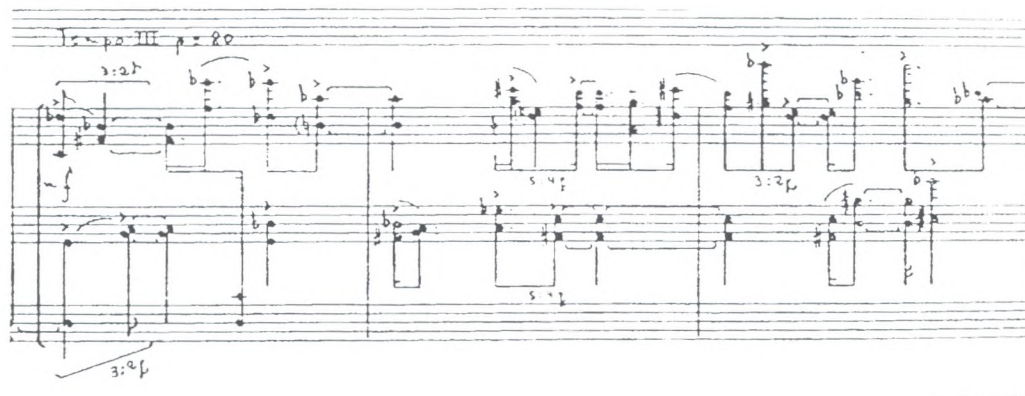


Figura N° 17  
 Rodrigo Asturias, Sonata N° 4, Tempo III  
 (Asturias, s. f.: 6)

Aumenta el misterio en la música al bajar la velocidad e incluir notas más largas. La dinámica comienza con *mf* y hace un *crescendo* hacia la mitad de la sección, hasta llegar a un *ff*. Luego hace un *diminuendo*.

Vuelve a o *Tempo II* (c. 17 al 30). Continúa la angustia del inicio con el mismo tipo de construcción (escritura) y ritmo acelerado, sin pausa. En esta parte expone veintidós notas más del recitativo, siempre en  $O_0$ .

La sección *c* (*Tempo IA*) (Figura N° 18), a pesar de ser una sección larga, se desarrolla completa en el c. 31. Inicia súbitamente, sin transición, con la indicación *Tempo IA*. Precisamente, *IA* indica una reminiscencia del tipo de escritura del primer movimiento. Es también contrapuntístico, pero sólo a dos voces, y muy ornamentado.

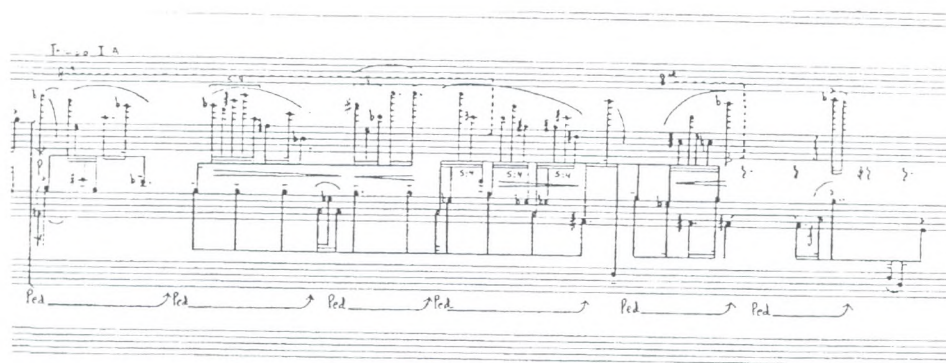


Figura N° 18  
Rodrigo Asturias, *Sonata N° 4, Tempo I*  
(Asturias, s. f.: 7)

Al inicio, las dos voces interactúan. La voz más grave hace un motivo en el que repite varias veces el sol 6 mientras la voz aguda realiza un contrapunto con notas cortas, más ornamental. La distancia entre estas notas repetidas, según el autor, están “determinadas con cierta flexibilidad por la serie de valores” (Asturias, 2002-2004: s. n. p.).

En esta primera exposición de *c*, poco a poco la voz del bajo se va quedando sola, mientras la voz aguda hace motivos de pocas notas.

Del c. 32 al 56 vuelve a hacer *a*, pero ahora las voces interactúan aún más y hay más momentos de simultaneidad entre ellas, por lo que la textura es algo más

densa. En esta sección es en la que se encuentra la mayor cantidad de notas provenientes del recitativo (serie): cincuenta y una de tales notas.

La segunda vez que expone *c*, en el c. 57, invierte lo que realizó la primera vez: empieza la voz grave en solo, y a la mitad comienza la intervención de la voz aguda con una cada vez menor intervención del bajo.

La sección *d* también se desarrolla en un solo compás (c. 69) y viene luego de una nueva exposición de *a* entre los compases 58 y 68. Es un pasaje de transición muy contrapuntístico en el que las cuatro voces realizan saltos melódicos muy amplios, con variantes dinámicas súbitas muy contrastantes. Con esta sección recuerda el *Tempo I B* del primer movimiento y completa la totalidad de las diversas escrituras incluidas en la obra.

El movimiento finaliza con una última presentación de *a* entre el c. 70 y el 82, siempre con su carácter angustioso e indefinido. Concluye con un pasaje en el registro grave del piano, con un *ff* que termina en un acorde de dos notas en *fff* con calderón. La indicación en ese pasaje es *tumultueux* (tumultuoso).

En toda la obra emplea la escritura ortocrónica, aunque sin indicar una métrica definida. Por la división de los compases, sería posible determinar una métrica, con todo, siempre hay compases con más o con menos notas. Los temas *b*, *c* y *d* son presentados en compases de duración libre, e incluye en cada compás todo el tema.

### **Conclusión**

La forma de este segundo movimiento puede catalogarse como de *rondó*, ya que la suma de sus secciones da la siguiente forma: *a-b-a-c-a-c-a-d-a*. Sin embargo, dudamos que se pueda denominar como *rondó*, pues las secciones están marcadas por su construcción o su carácter y no por un claro tematismo de la manera tradicional. No tiene ninguna referencia extramusical.

La obra, al igual que la mayoría de la música de Asturias, es altamente contrapuntística. Casi la totalidad del movimiento transcurre en una textura polifónica de cuatro voces, a modo de un cuarteto de cuerdas. En el *tempo III* sí usa una textura más bien homofónica, expresada en una doble diafonía.

Utiliza la escritura ortocrónica, pero sin métrica. No obstante, la estructura rítmica es bastante precisa y muy compleja por la densidad de texturas. Está

construida desde el serialismo integral por lo que, además de series de alturas, emplea ritmos y otros parámetros. De lo analizado, solamente utiliza la serie en  $O_0$ .

Su característica más importante es que se trata de un “catálogo de escrituras”. En la obra, Asturias ensaya una especie de “abolición del tiempo” al incluir en un movimiento elementos de lo que ya pasó y de lo que va a pasar.

#### **2.4. El silencio que hay en todas las soledades (fantasía -¿quasi una sonata?- sobre textos de Juan Rulfo), de Alejandro Cardona**

**Alejandro Cardona.** Compositor costarricense nacido en San José en 1959. Estudió composición con el compositor argentino Jorge Luis González Fernández en su estudio privado en Austin, Texas, entre 1975 y 1976, y con Curt Cacioppo, León Kirchner e Iván Tcherepnin en la Universidad de Harvard entre 1977 y 1981. Además, obtuvo su grado de Maestría en image synthesis y en animación computarizada en la Portsmouth University y en la Utrecht School of the Arts en 1999.

Ha recibido numerosas distinciones a nivel nacional e internacional. Ha ganado el Premio Aquileo Echeverría en tres ocasiones: en 1999 por su obra *Códices (Son mestizo III)*, en 2000 por la obra *Bajo sombras* y en 2002 por *En el eco de las paredes*. Cuenta asimismo con premios obtenidos en los Estados Unidos, España y Francia.

Es profesor de tiempo completo en la Universidad Nacional de Costa Rica desde 1986, y ha sido director de su programa de Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT). Cuenta con varias publicaciones de teoría y lectura de la música, ediciones de discos de música y CD-ROM sobre la producción dancística en Costa Rica.

Su catálogo incluye música para piano solo, electroacústica, para orquesta sinfónica, de cámara y música para películas. Ha sido ejecutada en Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Francia, Alemania, México, Holanda, Polonia, los Estados Unidos y Venezuela.

Casi toda su vida ha hecho música popular. De igual modo, ha incursionado en la música popular con su grupo Calacas Blues y sus filmaciones han sido observadas en la mayoría de los festivales de América y Europa.

Su música muestra una marcada influencia de la música folclórica mexicana, pues vivió muchos años en ese país. Además, guarda gran relación con la música y los músicos de ese país.

### **De la Sonata**

Obra compuesta en Costa Rica en 1997 que ha sido interpretada en México (una vez), Nicaragua (una vez) y Costa Rica (al menos cinco veces).

Está construida en seis pequeños movimientos que intercalan cinco textos extraídos de algunos cuentos del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Más específicamente, tomó tres del cuento “Luvina”, uno de “Talpa” y uno del cuento *El llano en llamas*, que da título al libro. Al inicio de la obra Cardona coloca la siguiente leyenda:

#### NOTA PARA EL PIANISTA

Se recomienda leer los textos de Rulfo antes de la ejecución de los movimientos, como aparecen en la partitura. También se pueden tocar éstos sin la lectura de los textos. En caso de optar por la “música pura”, se sugiere publicar los textos en el programa de mano (Cardona, s. f.: s. n. p.).

Se puede apreciar con esto la importancia de la relación con la obra del escritor mexicano, la cual tiene una significación especial en la vida del compositor. Explica Cardona que:

Desde que leí a Juan Rulfo por primera vez (hace unos treinta y pico de años, calculo yo), fue una impresión muy grande... para mí *Pedro Páramo* es una especie de “tierra anímica” que siempre anda conmigo. Toda la vida he tenido una copia de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*... En todos los lugares en que he vivido, siempre he andado con esos libros como si fueran mi herencia. Entonces, de alguna manera, en algún momento, se me ocurrió (o simplemente maduró la posibilidad de) hacer alguna cosa con estas obras.

Para mí, en particular, este cuento de Luvina es impresionante. El otro, Talpa, que trata estas peregrinaciones de campesinos... es una cosa que realmente me conmueve (Cardona, 2008: entrevista).

Según el compositor, no existe relación directa entre los textos y la música en el sentido de que haya pretendido que la música describiera los textos. No obstante, los textos sí son parte integral de la obra. Esto agrega una característica única a esta sonata en relación con las otras sonatas del corpus, puesto que sugiere la intervención del pianista, ya no sólo como ejecutante del piano, sino como declamador. Cardona indica que utiliza los textos como “catalizador de la música”, algo frecuente en su obra. Aclara Cardona:

No es que estoy intentando “pintar” un ambiente o hacer música programática, sino que intento traducir la emocionalidad que te produce el texto a una codificación propiamente musical... No se trata de hacer un programa, ni siquiera de describir literalmente, sino producir una cosa mucho más integrada, como propuesta musical, en donde hay elementos que, de repente, se pueden relacionar con el texto, pero que cumplen una función netamente musical en el contexto de la música (Cardona, 2008: entrevista).

Cuando basa su música en alguna otra manifestación musical, como la música popular, Cardona no toma literalmente la fuente sonora, no trata de reproducirlo textualmente, ni siquiera de representarlo, sino que se basa principalmente en cómo percibió ese fenómeno. Como él mismo afirma:

No se trata del objeto en sí, la cita en sí, sino la resonancia que tiene frente a mi persona, mi sensibilidad... he retenido un montón de cosas a través de mi memoria. Y no necesariamente lo que yo retengo en mi memoria es lo que yo oí, sino cómo yo lo procesé y la forma en que fue edificándose con un sentido para mí. Por eso se da ese uso de las resonancias... Todo esto no sólo se manifiesta en tipos de sonoridad, podría decirse que tiene que ver,

independientemente de las manifestaciones concretas en mi música, con una forma mía de abordar estas influencias... (Cardona, 2008: entrevista).

Con respecto de la sonata señala:

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

Durante toda la parte musical hay grandes pausas o notas muy largas. Cardona precisa que es algo característico de su música dejar claro al oyente todos los procesos compositivos que está usando y las sonoridades que produce.

El oficio de componer es poder llevar al oyente por ese proceso de transformación, que reconozca de dónde partiste y cómo generas tensión o distensión a partir de ahí. Por otro lado, esa transformación tiene que responder a un contenido expresivo. No es un mero procedimiento técnico (Cardona, 2008: entrevista).

En el caso de esta sonata, dice Cardona que con los silencios prolongados y notas que van perdiendo su sonoridad mencionados arriba, “sí hay un intento de recrear estos ambientes mexicanos que te estoy platicando” (Cardona, 2008: entrevista). Aclara también que no emplea el silencio en el sentido filosófico en que



lo hace John Cage<sup>90</sup>. Dice Cardona: “Me interesa cómo se llena ese silencio, cómo introduces un gesto, una nota, una serie de notas, cómo desaparecen, cómo se retoman... eso para mí es importante” (Cardona, 2008: entrevista).

Con respecto de la música propiamente, Cardona se ha preocupado por construir una obra con una gran unidad. De acuerdo con el autor:

Concebí la obra como una cosa integrada en que no se puede eliminar ninguno de los movimientos sin que pierda coherencia. Se debe tocar completa y cada movimiento tiene un posicionamiento en relación a los demás, tanto en plano temático como tal como en la construcción de sentido. De hecho, un movimiento conduce al que sigue sin que necesariamente haya una resolución o una articulación determinante hasta el mero final... (Cardona, 2008: entrevista).

Como se dijo, la obra la conforman seis movimientos, lo que la aproxima más a las sonatas para teclado solo de J. S. Bach que a las sonatas en tres movimientos, compuestas sobre todo durante el período de mayor vigencia del paradigma de la música tonal. También la aproxima a la música de esa época el que, en general, sea muy polifónica. Cardona, más que en bloques o masas sonoras, piensa horizontalmente, vale decir, en líneas melódicas.

Los movimientos 2, 3 y 5 son variaciones sobre la serie o “colección de notas”<sup>91</sup> que había presentado de manera melódica en el primer movimiento que es, según el autor, “una suerte de introducción” (Ídem). En ellas, el compositor hace variaciones y transposiciones de la colección de notas. El cuarto movimiento guarda relación con lo anterior, pero con un tratamiento diferente. O sea, la obra muestra

---

<sup>90</sup> Cage, inspirado en la filosofía zen y en el movimiento futurista, entre otros, introdujo en la música fuentes sonoras muy diversas dándole una utilidad artística al ruido. Junto a esta posición estética, también le dio una mayor valoración al silencio. B. Matamoro (citado por Díaz, 2005: 194) a propósito del silencio en Cage señala: “El silencio, antes considerado como la mera cesación del sonido, ahora es un elemento positivo... El silencio, más que vacío, es vacuidad y también acogida del sonido, no su negación”. Incluso, su obra 4'33" es un “significativo silencio” según Alicia Díaz, quien indica que esta obra “ha sido definida como la pretensión del ‘olvido del yo... (es) un *silencio cargado de contenido*” (Díaz, 2005: 192).

<sup>91</sup> Cardona no está de acuerdo con denominar a las “colecciones de notas” como series. Sin embargo, es útil para los efectos de esta tesis.

gran unidad porque todo, excepto el último movimiento, está basado en la misma colección o conjunto de notas. El último movimiento se aleja totalmente de lo que venía haciendo y de la colección original y trabaja más bien sobre dos corridos<sup>92</sup>.

Cardona utiliza conjuntos de notas, a los que llama “colecciones”, y los trata como si fueran modos. Cada modo “tiene una sonoridad general, así como una serie de configuraciones particulares a nivel melódico e interválico, así como de color armónico, aparte del tratamiento rítmico que, en mi música, es independiente...”, explica el compositor. Y añade: “Mi material base es simplemente una sonoridad con una serie de potencialidades melódicas, armónicas y también rítmicas” (Ídem).

La colección o serie usada en la construcción de la Sonata, es una especie de inversión de la escala menor natural a la que agregó un tercer grado mayor que utiliza de base para varios de los movimientos. Según Cardona, “todo se deriva de una sonoridad” y emplea una interválica bastante consistentemente, como se verá en el análisis de cada movimiento.

En el primer movimiento de la Sonata, que es sólo una melodía, reúne varios sonidos mediante cambios muy precisos de pedal. Para Cardona:

Estos cambios permiten configurar, por acumulación sónica, ciertas sonoridades dentro de esa melodía. Es una resonancia armónica de un fenómeno melódico. Esas resonancias yo las trabajo posteriormente en las piezas que se basan estrictamente en esta melodía o en esta colección. Entonces, no es solamente la colección en sí lo que explica el fenómeno expresivo, sino una serie de tratamientos y de configuraciones en los parámetros interválico, melódico y armónico (incluyendo el color armónico/interválico) (Ídem).

Una característica básica en la música de Cardona es que usa principalmente dos tipos de transformación temática: la transposición y la inversión, y lo explica de la siguiente forma:

---

<sup>92</sup> Corrido: Canción y danza popular de México. Es una especie de balada que narra historias bélicas de bandidos o de vaqueros. Se acompaña con guitarra o mariachis.

Hay distintas formas en que utilizo las transposiciones, según el planteamiento de la obra. A veces la baso en un ordenamiento escalar del “modo” que luego se va transponiendo a cada una de las notas de esa “escala”. ¿Qué me da eso? Pues mucho o nada. Después tengo que ver si eso me funciona o si no me funciona. A veces uso la inversión porque precisamente el trabajo que quiero hacer parte de eso. Utilizo básicamente esos dos procedimientos (Ídem).

En el caso de esta sonata, Cardona va transformando la colección inicial de notas a través de cada pieza de una manera sistemática. Señala el autor: “No es simplemente que se me ocurre agregar unas notas más, no. Se busca trabajar a partir de la colección o el conjunto, generando orgánicamente todo lo que se oye. Éste es el trasfondo de mi lenguaje” (Ídem).

En relación con el título, Cardona aclara que, pese a su aparente cercanía con las sonatas Op. 27 de Beethoven que se titulan “Sonata quasi una fantasía”, el título “Fantasía ¿quasi una sonata?” no tiene relación. Se trata nada más de una broma musical. Aclara también que: “Es una especie de fantasía pero hay una estructuración que también sugiere algo ‘sonatesco... es un chiste...’ (Ídem). Cuando el autor de esta tesis lo interrogó acerca de si es o no una sonata, respondió que quedaba a criterio del que la lea. Es por esa razón que se ha incluido en el corpus.

Emplea únicamente la escritura ortocrónica. En la versión impresa utiliza solo dos pentagramas. En el manuscrito utilizó tres pentagramas, lo que facilita la lectura.

A continuación se describen las diferentes secciones de la obra.

Primer texto

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

(Rulfo, Luvina)<sup>93</sup>

Primer movimiento (Figura N° 19)

1

♩ = 68-92

sempre *p* ma espressivo

ped.

5

9

13

ped. sempre

pppp  
attacca  
sin levantar  
el pedal

Figura N° 19  
Alejandro Cardona, *El silencio que hay en todas las soledades*, Primer movimiento  
(Cardona, s. f.: s. n. p.)

El primer número es una canción triste de dieciséis compases. Una melodía de tres frases muy largas a una sola voz, que insinúa un modo dórico sobre mi bemol con un sol natural al inicio.

<sup>93</sup> Los textos son tomados en forma literal de Cardona, s. f.: s. n. p.

En la indicación de tempo dice  $\text{♩} = 88-92$ , lo que significa que es lenta. Cambia constantemente de métrica. Además de la indicación del metrónomo, la melodía se torna lenta porque está hecha con notas largas. Hay negras y blancas ligadas que permiten al oyente percibir cómo se van desvaneciendo los sonidos mezclados con el pedal, hasta que empieza la nueva frase.

Por la distribución que Cardona hizo de las sonoridades, hay claramente definidas cinco colecciones de notas o (para efectos de este trabajo) series distintas en esta pieza. Algunas de ellas son presentadas y trabajadas en las siguientes piezas. La mayoría de estas colecciones o series, constan de pocas notas y están determinadas también por su ubicación rítmica (cada frase termina con notas largas) y por el uso del pedal.

Las sonoridades son agrupadas de la siguiente manera<sup>94</sup>:

- *a* un intervalo de 5<sup>a</sup> justa<sup>95</sup>

<i>A</i>	Mi b	Si b	Mi b
----------	------	------	------

Cuadro N° 5  
*Cardona: Grupo a en notas*  
 Carmona, 2009.

<i>a</i>	0	7	7
----------	---	---	---

Cuadro N° 6  
*Cardona: Grupo a en números*  
 Carmona, 2009.

- *b* tercera menor más segunda menor y segunda mayor

<i>b</i>	Sol	Si b	Do b	Si b	La b
----------	-----	------	------	------	------

Cuadro N° 7  
*Cardona: Grupo b en notas*  
 Carmona, 2009.

<i>b</i>	0	3	1	1	2
----------	---	---	---	---	---

Cuadro N° 8  
*Cardona: Grupo b en números*  
 Carmona, 2009.

<sup>94</sup> Se ha recurrido a letras en itálica para su empleo en el estudio de los siguientes movimientos.

<sup>95</sup> En las cuadrículas se presentan las notas en el orden en que aparecen en la pieza.

- c tercera menor, tercera mayor, cuarta justa

b	0	3	1	1	2
---	---	---	---	---	---

Cuadro N° 9  
*Cardona: Grupo c en notas*  
 Carmona, 2009.

c	0	3	4	5	4
---	---	---	---	---	---

Cuadro N° 10  
*Cardona: Grupo c en números*  
 Carmona, 2009.

- d tercera mayor, cuarta justa (sol b, si b, fa);

d	Sol	Si b	Fa
---	-----	------	----

Cuadro N° 11  
*Cardona: Grupo d en notas*  
 Carmona, 2009.

d	0	3	5
---	---	---	---

Cuadro N° 12  
*Cardona: Grupo d en números*  
 Carmona, 2009.

- e cuarta justa, segunda mayor, segunda mayor, segunda menor, segunda mayor (fa, si b, la b, sol b, fa, mi b).

e	Fa	Si b	La b	Sol b	Fa	Mi b
---	----	------	------	-------	----	------

Cuadro N° 13  
*Cardona: Grupo e en notas*  
 Carmona, 2009.

e	0	5	2	2	1	2
---	---	---	---	---	---	---

Cuadro N° 14  
*Cardona: Grupo e en números*  
 Carmona, 2009.

La dinámica es piano y al final coloca un regulador para terminar con un cuádruple piano. Con esto evoca el sentimiento lúgubre y triste implícito en el texto que antecede a la música.

Abajo del último pentagrama se lee: “attacca sin levantar el pedal”.

*Segundo movimiento*. “como un recuerdo lejano”.

La forma interna es a-b-coda. Es mucho más lenta, con algunos momentos de agitación en b donde hace arpeggios ascendentes y en *crescendo* a forte (compases 23-24 y 26-27).

La textura es homofónica. En la sección a trabaja con varias voces en una textura más bien orquestal, la cual produce delicadas sonoridades disonantes<sup>96</sup>. Se vale de muchos silencios e indica “*ped. Sempre*”.

En el inicio de la pieza trabaja simultáneamente con dos niveles de sonido, uno derivado de *a* en  $O_0$  y el otro en *d* en  $O_8$  y  $O_5$ .

El movimiento inicia con la quinta, con la que empezó la Sonata (*a*  $O_0$ ), sólo que esta vez, lo hace en ambas manos en notas muy largas y repitiéndola varias veces con un ritmo irregular. Simultáneamente a este material sonoro, toca un acorde de tres notas que repite con frecuencia en el transcurso de la pieza, derivado de *d* ( $O_8$ ), que es formado por una segunda y una tercera (do #, re y fa). En el c. 7 hace lo mismo pero en  $O_5$ , es decir, transpuesto sobre si, y en el c. 9 vuelve a las notas originales (*d*  $O_8$ ).

Del c. 11 al 15 incluye más silencios y notas largas en el registro agudo, provocando que la música se vaya tranquilizando. Los silencios y las pausas están presentes en todas las piezas a partir de este punto. A veces para dar un impulso rítmico a acordes, otras con un sentido dramático.

En b (compases 15 al 18) indica *come campani*. Son acordes a cuatro voces en el registro medio-agudo en staccato que, por efecto del pedal y por los armónicos que producen, la sonoridad resultante evoca el sonido de las campanas. Se vale de notas solas que alternan con arpeggios ascendentes. En un segundo momento de la sección (c. 20) aparece reiteradamente el si agudo que, desde el c. 23, alterna con arpeggios ascendentes en *crescendo* que aumentan la tensión.

La coda inicia en el c. 35 con el efecto de campanas que quedan sonando en disminuyendo en cada acorde. El último lo sostiene con el pedal con un regulador que baja “a niente” en el c. 43.

---

<sup>96</sup> Tomando como disonantes los intervalos de segunda, séptima y tritono, según la tradición tonal.

## *Segundo texto*

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

(Rulfo, Luvina)

## *Tercer movimiento. "Dramático"*

Es más rápido. La textura en general es homofónica.

Presenta cuatro secciones claramente definidas. La sección a (compases 1 a 42) está escrita a tres voces. Dos de ellas hacen notas muy largas en la mano derecha que sostienen la armonía. Del c. 1 al 17, la mano izquierda hace la inversión de la primera melodía del primer movimiento (*a* y *b* en  $R_6$ ). Esta vez con carácter de recitativo.

En b (compases 42 al 64) la textura es todavía más rala. Es casi siempre a una voz que no hace una melodía en sí, sino notas cortas aisladas en el registro medio-agudo, en medio de gran cantidad de silencios. En ocasiones hace acordes, presentando las voces de una en una. Sostiene el pedal durante mucho tiempo, incluso cuando hay silencios, y nada más lo quita cuando toca notas en el registro grave en staccato.

La textura en c (compases 67 al 83) se vuelve mucho más pesada, creando una sonoridad orquestal. Consta de dos partes. En la primera (compases 67 al 75) hace dos veces una serie de acordes de seis notas muy violentos, que alternan con silencios cuya dinámica tiene *crescendo* y *dim*. Estos acordes están divididos en tres notas por mano. La izquierda hace un acorde que usa con frecuencia en las próximas piezas, formado por una 2ª aumentada y una 2ª menor. Termina la sección con un acorde de



tres notas en la derecha<sup>97</sup> (mi b, fa # y sol) en *ff* y una nota pedal en el bajo que va *dim*. Estos no guardan relación con la serie, pero son un tipo de sonoridad que utiliza varias veces en las siguientes piezas.

El movimiento termina con la sección a' (compases 84 al 96) que es una reminiscencia de a, aunque con otro ritmo, a manera de coda para terminar en pp.

### *Tercer texto*

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

(Rulfo, Talpa)

### *Cuarto movimiento. "Deciso"*

Es una pieza más contrapuntística que las anteriores. Comprende tres secciones: A (a-a`)-B-C-Coda. Su carácter también es más alegre y refleja fácilmente la danza mencionada en el texto. La segunda sección sí es mucho más dramática y enérgica que el resto de la pieza.

Cardona afirma que

...los dos movimientos contrastantes [4 y 6] tienen su propia lógica interna. Su sonoridad "mayor" (entre comillas) contrasta con la sonoridad un poco más sombría de los otros movimientos. Aunque eso no significa que el cuarto movimiento, por ejemplo, no sea muy dramático con todas esos acordes golpeados, percusivos (Cardona, 2008: entrevista).

---

<sup>97</sup> Cardona se vale a menudo de acordes de tres notas de los que muchos tienen segundas o quintas o ambas.

La primera sección (c. 1 al 25) se divide en dos partes a y a'. La pieza inicia con una melodía de corrido, a la que otras tres voces hacen contrapunto con las notas del acorde que había presentado en la pieza anterior de 2ª aumentada y 2ª menor.

A partir del c. 8 la melodía sigue a dos voces en terceras dobles semejando un mariachi. Esta parte llega hasta el c. 13, en el que hay una doble barra de repetición. Ahí comienza la segunda parte (a'). La melodía del corrido continúa a dos voces en terceras dobles, pero en el c. 18 inicia un contracanto en la voz aguda que realiza saltos y repeticiones de notas en un ritmo rápido (semicorcheas). La melodía y el contracanto se distribuyen entre las diferentes voces. La sección termina con una escala descendente con un *crescendo* al *fff* (Figura N° 20).



Figura N° 20  
Alejandro Cardona, *El silencio que hay en todas las soledades, (escala descendente)*  
(Cardona, s. f.: s. n. p.)

La segunda sección (c. 26 al 43) es homofónica con una sonoridad orquestal. Presenta una serie de acordes de cinco notas en la mano derecha muy percusivos, aunque en *pp* con un ritmo sincopado. Es el mismo tipo de acordes con 2ª aumentada y 2ª menor que ha venido trabajando desde la pieza anterior.

A partir del c. 30 alternan con acordes de la mano izquierda que toca en el registro grave. En esta sección es donde con más facilidad se puede sentir la relación de la música con el texto cuando dice: “Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima”.

La siguiente sección (c. 44 al 79) es un desarrollo que inicia presentando la melodía del corrido en la mano izquierda, mientras la derecha hace una serie de notas que recuerdan el contracanto de a'. En el c. 52 indica *f brioso* y “con fuoco”. Es el clímax de la pieza. Continúa jugando con los dos elementos (corrido y contracanto),

hasta llegar al c. 61 donde presenta una serie de acordes de cinco notas. En la izquierda hace el acorde de segunda y cuarta, mientras la derecha hace séptimas menores. Cada acorde tiene su indicación dinámica diferente. Desde ahí presenta la melodía del corrido en notas largas, acompañada por acordes con muchas segundas. Es siempre muy contrapuntístico. El ritmo, en toda esta sección, es sumamente complicado con numerosas síncopas y desarrollo de figuras de un compás al siguiente, desplazando el acento.

A partir del c. 79 retoma a', que concluye con la misma escala en *crescendo*. La pieza termina con los acordes de cinco notas en *pp* y en staccato, con un ritmo sincopado que incluye cada vez mas silencios, como un corazón que va dejando de latir.

#### *Cuarto texto*

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

(Rulfo, Luvina)

#### *Quinto movimiento*

Es una pieza corta, no muy lenta que, más que secciones claramente definidas, comprende cuatro momentos sonoros.

Es la parte más impresionista de la obra. Logra sonoridades muy sutiles con armonías basadas en segundas y cuartas. Eventualmente, incluye acordes con terceras (Figura N° 21).

96-100

*f*

*mp*

*f*

*rit.*

*rit. sempre*

*p*

*a tempo*

*p*

*rit.*

*rit. sempre poco meno*

*p*

*mf*

*mp*

*accel.*

120

*f*

*mf*

*sf*

*mp*

*sf*

*mf*

*tempo primosub.*

Figura N° 21  
Alejandro Cardona, *El silencio que hay en todas las soledades*, Quinto movimiento  
(Cardona, s. f.: s. n. p.)

Es contrapuntística con una textura rala. Se mantiene casi todo el tiempo a una voz. Hacia el centro de la pieza la textura se va tornando cada vez más densa para producir un poco de tensión. Los acordes que se producen, más que acompañar la melodía, sirven como un fondo sonoro.

En un primer momento (c. 1 al 12), a manera de introducción, hecha mano de notas largas sobre las que presenta una especie de recitativo basado en las notas mi y si ( $a O_0$ ).

La segunda sección (c. 13 al 28) se desplaza más por el teclado, sin embargo tiende a ser de carácter estático. Termina con un “recitativo” del bajo.

En el tercer momento (c. 28 al 38) la textura es homofónica. La música vuelve a ser lenta con notas muy largas. Se puede sentir la evocación de una melodía.

La última sección es en el registro agudo del piano. Aquí incluye varias veces el acorde conformado por 2ª aumentada y 2ª menor. De igual modo, es una sección muy estática y con pocas notas a manera de epílogo del c. 39 al c. 46. Todo esto evoca el ambiente de desesperanza descrito en el texto.

#### *Quinto texto*

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

(Rulfo, *El llano en llamas*)

#### *Sexto movimiento. “risvegliato”<sup>98</sup>*

Es el movimiento más largo (106 compases). Es asimismo el de carácter más alegre.

Este último movimiento es totalmente diferente a los demás, porque se funda en unos corridos que aparecen citados. Cardona toma los sonidos de los corridos y, según señala, los utiliza como una nueva colección. La forma también es diferente: a-b-a'-c-b-coda.

En la sección a hay una melodía acompañada de once compases con el ritmo típico del corrido. Esta la realiza la voz aguda en el registro agudo del piano. Un bajo dobla algunas notas de la melodía, haciendo el contorno de ésta, y cambia de octava varias veces. Sobre el pentagrama el autor coloca la indicación: “(mano derecha: legato)”. Las otras dos voces sólo aparecen esporádicamente, haciendo algunos acordes. Eso se repite dos veces más de forma casi idéntica.

En la sección b (c. 32 al 51) aparece una nueva serie de acordes de tres notas (si bemol, do # y re) en la mano derecha, que alternan en ritmos complejos con un

---

<sup>98</sup> Risvegliato: despierto, vivo.

bajo en la mano izquierda. Cada compás cambia de métrica, lo que provoca un complejo juego rítmico. Toda las notas son corcheas hasta el final de la sección, la cual hace semicorcheas para llegar a la sección siguiente.

La sección a' (c. 51 al 65) es de transición. Ahí vuelve a hacer a pero transpuesto a fa, solamente dos veces y staccato.

La sección c (c. 65 al 82) empieza con octavas en el bajo en *ff*. Muy enérgico. Sigue alternando acordes de al menos tres notas y melodías en la mano derecha, que evocan el segundo movimiento. Siempre con un carácter fuerte.

Entre el c. 83 y el 96 retoma b. Vuelve a los acordes de tres notas que alternan con el bajo.

La coda va del c. 97 al c. 106. Termina la pieza con un motivo melódico que repite trece veces en el registro agudo del teclado en *fff*. Al final hace una escala de cuatro notas y un bajo en *sf. ff*.

Es notoria la relación entre texto y música, en algunos movimientos más que en otros, aun cuando no se trate de una obra totalmente descriptiva. La relación entre todos, principalmente en la última pieza, es la evocación de la "mejicanidad" tanto de Rulfo como del mismo Cardona quien, aunque es de origen costarricense, vivió muchos años de formación en México. Hay una evocación permanente, sino en la música, en los textos, con gran sabor mexicano.

### **Conclusión**

Como se ha podido observar, la sonata de Cardona está conformada por seis breves movimientos, cada uno con su forma interna específica, y cinco textos que deben leerse antes de la interpretación del movimiento siguiente.

En lo que respecta a la textura, en general, trabaja simultáneamente con varias voces que funcionan de forma vertical. Esto es, casi todo el tiempo trabaja con el contrapunto. No obstante, al recurrir a muchas notas largas, el efecto auditivo es homofónico.

El ritmo, por su parte, es en su mayoría lento y estable. Eventualmente, emplea ritmos complejos dentro de una escritura ortocrónica.

La obra está inspirada en los cuentos del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Tanto, que incluye, como parte de la interpretación, la declamación de varios textos extraídos de dicha obra. Esto exige un pianista con dotes de declamador.

Cardona usa lo que llama “colecciones” de notas, y lo hace a manera de modos. Para efectos del presente estudio, hemos considerado estos modos más bien como series. Cardona afirma que utiliza esos modos como utilizaría una tonalidad, modulando e invirtiendo los temas. La obra está basada en un modo dórico sobre mi bemol con un sol natural al inicio. Aun así es posible analizarla desde el punto de vista serial, tratando los distintos temas a manera de series. Observando la obra desde esta perspectiva, es posible notar que, de las formas seriales, Cardona únicamente hecha mano de la inversión y el retrógrado. Además, casi todo el tiempo emplea la serie en O; ocasionalmente, usa el R.

## 2.5. Sonata *El oscuro de Éfeso* de David de Gandarias

**David de Gandarias** es un compositor guatemalteco nacido en 1952. Estudió en el Conservatorio Nacional de su país, donde finalizó la carrera de pianista. Fue por muchos años percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional y baterista en grupos de rock no comercial. Fue además director de la radio de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

En su obra creativa se inclina por los géneros electroacústicos. Por influencia de su maestro, Joaquín Orellana, manifiesta una preocupación constante por los aspectos tímbricos y por la identidad de la música guatemalteca, que han sido temas fundamentales en su trabajo.

Vivió y estudió en Pessaro, Italia, donde cursó estudios especializados en ingeniería de sonido. Su actividad profesional como proyectista de instrumentos electrónicos se ha combinado con su labor compositiva.

Presentó un espectáculo de grandes dimensiones llamado *Labuga*, con obras propias en las cuales combina sonidos electrónicos con los de instrumentos tradicionales, especialmente la marimba y otros instrumentos del folclore guatemalteco. En él incluyó un grupo de garífunas con los que combinaba la electroacústica. Del espectáculo quedó un disco compacto con el mismo nombre. Más

recientemente presentó el disco *Microcerculus*, en el que incorpora varias obras de música electroacústica sobre cantos de pájaros guatemaltecos.

En la actualidad desarrolla un proyecto de investigación musical con el pueblo garífuna de su país.

### **De la Sonata**

En la composición de la sonata *El oscuro de Éfeso* (1984), David de Gandarias utilizó gran variedad de técnicas y estilos de composición con muestras de buen dominio de cada una de ellas. Prácticamente, la sonata, y en especial el Rondó final, son un collage musical. En palabras del autor: “un collage hecho con humor” (David de Gandarias, 2008: entrevista). Con ello se refiere a que el último movimiento presenta características especiales que se señalarán más adelante.

Según indica Igor de Gandarias (2008: 83), el título hace referencia directa a Heráclito<sup>99</sup> “y su reflexión en torno al sentido dialéctico y dinámico del fluir existencial que, como el río, cambia constantemente pero sigue siendo el mismo”.

La obra tiene tres movimientos. No obstante, dadas sus dimensiones generales (podría durar más de una hora según el compositor) y la singular construcción del Rondó (tercer movimiento), será éste el único movimiento de la obra que se analice en este trabajo. La pieza sigue la estructura del rondó<sup>100</sup>, si bien, de una manera personal.

La motivación para la composición de esta obra vino a raíz del Certamen Permanente 15 de Septiembre, convocado en 1984 por el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Ella obtuvo el segundo lugar en el certamen, por lo que precisamente el Rondó fue estrenado por el pianista Juan de Dios Montenegro. El resto de la sonata permanece sin estrenar. Ésta es otra de las razones por la que los restantes movimientos no se incluyen en el corpus.

Las técnicas a las que recurre David de Gandarias en esta sonata fueron aprendidas, en su mayor parte, de forma autodidacta. Sin embargo, ya había tenido

---

<sup>99</sup> Filósofo griego nacido en Éfeso, quien vivió del 575 al 480 a. C.

<sup>100</sup> La estructura del rondó es generalmente: A-B-A-C-A-D, etc. Es decir, un tema principal que se reitera alternando con otros diferentes. Zamacois (2002: 197) y Kühn (2003: 195-106) llaman *estribillo* al tema principal y *coplas* a los demás temas con que alterna. Michels (1987) les asigna nombres diferentes llamándolos ritornellos y episodios. Con frecuencia es usado como movimiento de obras mayores, colocándolo en las obras clásicas como movimiento final. Al igual que esta sonata.



contacto con ellas en los cursos latinoamericanos de música contemporánea que se organizaban en América del Sur. El compositor afirma que esa experiencia fue determinante y provocó una reflexión constante “sobre lo que verdaderamente era escribir música”. Además:

No irse por un aspecto formalístico nada más, o... tirarse por una escuela compositiva, sino más bien, pensar en la música como una serie de significantes. Qué cosa querés decir... por eso este trabajo es una especie de retrato de esas reflexiones, de ese querer abarcar (David de Gandarias, 2008: entrevista).

En la edición realizada por su hermano Igor, antes de la partitura aparecen las instrucciones de ejecución aportadas por el compositor, las cuales se transcriben a continuación.

Tercer Movimiento de la Sonata El Oscuro de Éfeso (1984)

[cuatro secciones]

David de Gandarias (1951)

INSTRUCCIONES

A.

Previo a la ejecución de la pieza se requiere realizar copias de las diferentes secciones y fijarlas sobre un soporte rígido de la siguiente manera: al centro el Rondó sus dos variantes (A, A', A''), alrededor, en forma circular, las otras hojas, de manera que la vista pueda desplazarse libremente entre todas las partes.

B

En el momento de la ejecución, el intérprete, partiendo del tema central, que consta de dos variaciones (A, A', A''), continúa aleatoriamente con una de las secciones restantes, escogiéndola él mismo y retornando luego al tema principal o una de sus variaciones. Este procedimiento lo repite ad libitum ó hasta completar la

exposición de las secciones contrastantes (Igor de Gandarias, 2008: 202).

Como se observa, David de Gandarias propone una obra móvil con un estribillo variado que lo presenta en tres posibilidades (A, A' y A'') que el pianista podrá ejecutar en el orden que quiera, alternando con las demás secciones llamadas *Gestual*, *Minimal*, *Postales* y *Nostalgia*, *Vienesas* y *Alea*, las que tampoco tienen un orden establecido. Es el mismo tipo de construcción que *Klavierstück XI* de Stockhausen, de 1957, mencionada en el capítulo II.

### De la estructura del Rondó y el tratamiento de las series

En algunas secciones del Rondó, David de Gandarias emplea diversas series. Las secciones realmente seriales son el Estribillo y sus variaciones, la denominada “Minimal” y la llamada “Bagatela a la Vienesas”. En otras, por su construcción, se aleja de la construcción serial.

En el Estribillo (A), dividido en dos partes, en la primera indica “Allegro” y en la segunda “Vivo”. Utiliza una serie basada en el intervalo de tritono colocado en pares de notas. Cada parte de A consta de cuatro bloques en los que usa las doce notas en cada uno. En el primer bloque emplea un diseño rítmico con predominancia de fusas, la textura es homofónica y la dinámica *f*. A continuación, en los cuadros 17 y 18 se presenta la serie como fue utilizada en este primer bloque:

#### Grupo 1

Do	Fa #	Sol #	Re	Mi	Si b	Si	Fa	Sol	Do #	Mi b	La
----	------	-------	----	----	------	----	----	-----	------	------	----

Cuadro N° 15

*David de Gandarias: Grupo 1 en notas*

Carmona 2009.

#### Grupo 1

0	6	8	2	4	11	12	5	7	1	3	9
---	---	---	---	---	----	----	---	---	---	---	---

Cuadro N° 16

*David de Gandarias: Grupo 1 en números*

Carmona 2009.

El segundo bloque es la distribución de los pares de tritonos en un arpeggio ascendente a una voz construido de la siguiente manera:

Grupo 2

Si b	Mi	Fa #	Do	Re	La b	La	Mi b	Fa	Si	Do #	Sol
------	----	------	----	----	------	----	------	----	----	------	-----

Cuadro N° 17  
*David de Gandarias: Grupo 2 en notas*  
 Carmona 2009.

Grupo 2

0	6	8	2	4	11	12	5	7	1	3	9
---	---	---	---	---	----	----	---	---	---	---	---

Cuadro N° 18  
*David de Gandarias: Grupo 2 en números*  
 Carmona 2009.

En los cuadros 19 y 20 se presenta el tercer grupo que está conformado por cuatro grupos de acordes de tres notas en un diseño melódico angular colocando un calderón en el acorde más agudo, típico diseño de fraseo clásico<sup>101</sup>.

Grupo 3

La	Mi b	Mi	Si b	Si	Fa	Fa #	Do	Re b	Sol	La b	Re
----	------	----	------	----	----	------	----	------	-----	------	----

Cuadro N° 19  
*David de Gandarias: Grupo 3 en notas*  
 Carmona 2009.

Grupo 3

0	6	7	1	2	8	9	3	4	11	12	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	---

Cuadro N° 20  
*David de Gandarias: Grupo 3 en números*  
 Carmona 2009.

En el cuarto bloque (cuadros 21 y 22) hace un pasaje de cuatro fusas, *p*, cada una precedida por una acciacattura, terminando la sección con un acorde de cuatro notas *f*.

<sup>101</sup> En este punto, hay un error en la edición que no pudo ser aclarado por el compositor, ya que faltarían las notas do # y sol y están repetidas el fa y el si.

Grupo 4

Mi b	La	Si	Fa	Fa #	Do	Re b	Sol	La b	Re	Mi	Si b
------	----	----	----	------	----	------	-----	------	----	----	------

Cuadro N° 21

*David de Gandarias: Grupo 4 en notas*  
Carmona 2009.

Grupo 4

0	6	8	2	3	8	11	4	5	12	1	7
---	---	---	---	---	---	----	---	---	----	---	---

Cuadro N° 22

*David de Gandarias: Grupo 4 en números*  
Carmona 2009.

Como puede observarse, los grupos uno y dos son idénticos. En los otros dos distribuye los semitonos de forma similar, aunque con algunas diferencias.

La segunda parte de A es una variación de la primera. O sea, se vale de los mismos grupos de series en el mismo orden ( $O_0$ ), pero con modificaciones rítmicas y en el diseño melódico. Se trata de una estructura de cuatro notas ascendente en la mano derecha a modo de arpeggios de cuatro notas, que se van transponiendo constantemente y que incluyen una a una, todas las notas de la primera parte de A. El diseño ascendente comienza *p* y tiene un gran crescendo para llegar al *ff*. La mano izquierda ejecuta esporádicos intervalos de tritono, ya sea melódica o armónicamente. Coinciden las últimas cuatro notas con las de la mano derecha. Tiene una dinámica independiente en la que alterna algunas notas *p* con *f* y *ff*.

$A'$  y  $A''$ , las variaciones del estribillo, repiten las notas de A en su orden ( $O_0$ ), aunque en diseños diferentes. En  $A'$  construye bloques con las notas de la serie, las que va presentando de una en una y se van acumulando en racimos. Con la acumulación de sonidos, la textura se va volviendo muy densa. La dinámica es muy variada y presenta contrastes violentos, pasando en el mismo compás de *ff* a *pp*. El carácter es “Andante”.

$A''$ , “Allegro Moderato”, también sigue estrictamente  $O_0$ . Vale decir, el orden de las notas de A. Es más melódico y la textura se mantiene siempre bastante rala, con pocas apariciones de acordes y muchos silencios. La dinámica es aún más variada, si bien los cambios no son tan dramáticos.

En ambas variantes mantiene siempre la serie en forma directa ( $O_0$ ), sin recurrir a las modificaciones utilizadas por el contrapunto<sup>102</sup>. Las variaciones que propone son, simplemente, acomodar la serie en otras formas: lo que es melódico lo presenta armónico, lo que está en notas cercanas lo presenta en saltos.

Las demás secciones (coplas o episodios) no constituyen trozos musicales a la manera tradicional. Hay una sección llamada “Postales y Nostalgias”, que consta de cuatro pequeños trozos de música que representan distintos sitios o momentos representativos de la vida del compositor. Se trata según él (David de Gandarias 2007), de hacer un “juego de citas”, una metalingüística<sup>103</sup> llevada al extremo, con el que se intenta que, con unas pocas notas o acordes, el público reconozca alguna otra música. “Es una cuestión de lenguaje”, manifiesta el compositor. Con esto, reflexiona o intenta que el público reflexione “sobre cómo ciertas estructuras compositivas, ciertas formas y maneras de componer tienen una significancia”. Agrega que este tipo de reflexiones no son nuevas y que empezó a estructurar este trabajo al escuchar los trabajos de Luciano Berio (David de Gandarias, 2008: entrevista).

El primer trozo lo llama “San Pedro”. Es un “reclamo a las estructuras de carácter folclórico, un llamado al folclor”, declara el compositor (David de Gandarias, 2007). Se trata de un compás de música que sigue la estructura rítmica de un son<sup>104</sup>. El segundo fragmento se llama “Ceremonia”. El tercero, “Antigua”, es una “variación modal sobre un canto gregoriano” (David de Gandarias, 2008: entrevista). En cuatro compases intenta recrear la sonoridad de los cantos de iglesia, mismos que han tenido una presencia permanente y muy importante en la cultura guatemalteca desde la Conquista. El último, “Sesentas”, trata de recordar la canción “Let it be” del

---

<sup>102</sup> Retrógrado, inversión y retrógrado-invertido o aumentación y disminución rítmica.

<sup>103</sup> Un metalenguaje es un lenguaje que se estudia a sí mismo o a otro lenguaje.

<sup>104</sup> La palabra *son* es posiblemente derivada del inglés “song” (Godínez, 1995: 36). Se trata de un género de la música de tradición popular en toda la América Central y el Caribe. En general, su característica principal es el ritmo en compás ternario, con un diseño en el acompañamiento en el que el bajo realiza el tiempo fuerte y las voces centrales el complemento armónico (Lehnhoff, 2005: 235). Godínez (1995) clasifica el son guatemalteco en cuatro categorías: típico, barreño, chapín y de proyección folklórica.

grupo “The Beatles”, precisamente de los años sesenta. Hace un compás y medio de acordes que recuerdan la introducción de esa famosa canción comercial<sup>105</sup>.

Otra sección es titulada “Gestual” (Figura N° 22). Se trata de sugerencias para que el pianista realice algunos gestos teatrales “divertidos” con la idea de hacer reír al público. Entre los gestos sugeridos están, en primer lugar, sostener las últimas notas del tema anterior con la indicación de pedal y “sostener sin quitar manos del teclado” con escritura gráfica. Al compás siguiente dice: “Cuando quita el pedal se apartan brazos del teclado y caen a los lados del cuerpo”. Trae la indicación de que dure 23 segundos. En el momento siguiente dice: “Levanta los brazos y acerca muy lentamente las manos al teclado mientras mira atentamente a la partitura y toca:”. Eso dura 30 segundos. En el siguiente momento pide: “Baja los brazos, luego mira la partitura, levanta la mano poco a poco y toca:” Escribe un sistema con un re redonda y con una ligadura sin fin; entre los dos pentagramas dice: “*p* sobre cuerda punteando con dedo”. Al siguiente indica que, durante 20 segundos: “Deja vibrar, mira atentamente la partitura, levanta los brazos rápidamente y toca (ligado con el sonido anterior):”. Por último, escribe: “Mira detenidamente la partitura, sitúa sin decisión manos sobre el teclado, mira atentamente como estudiando la partitura, pone pedal, por fin retira las manos del piano, se levanta y saluda. Abruptamente se siente [sic] y toca la parte que sigue” (Igor de Gandarias, 2008: 205). Todos detalles pueden observarse en el anexo 1, que contiene copia de las partituras.



---

<sup>105</sup> “Postales y Nostalgias” se encuentra en Igor de Gandarias, 2008: 204.

## Gestual

20' sonido anterior (x)

3'

pp

Sostiene sin quitar manos del teclado

cuando quita el pedal se apartan brazos del teclado y caen a los lados del cuerpo

30'

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

ppp

20'

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

p sobre cueda punteando con dedo

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

4'

ff

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

Figura N° 22  
 David de Gandarias: *El oscuro de Éfeso (Gestual)*  
 (Igor de Gandarias, 2008: 205)

Este teatro musical al estilo de Mauricio Kagel<sup>106</sup> y que Igor de Gandarias (2008: 205) aproxima a John Cage y al argentino Óscar Bazán, aunque sólo en esta sección está escrito directamente, se halla presente en todo el movimiento, ya que desde el momento mismo en que el pianista sale al escenario, lo hace con los carteles

<sup>106</sup> “Teatro musical” se refiere al movimiento creado por el compositor argentino-alemán Mauricio Kagel. Debe diferenciarse del “musical theater” practicado en Broadway, Estados Unidos.

en los que ha pegado la partitura en forma circular como lo solicita el autor en las instrucciones de ejecución. Es parte del humor que quiere dar de Gandarias a la obra.

Otra sección que aparece en la partitura la denomina “Minimal”. Se trata de una sección minimalista<sup>107</sup> en la que de Gandarias recurre a una serie dodecafónica distinta a la del estribillo, que va presentando en pequeños grupos de notas cada dos compases y que repite varias veces haciendo un largo crescendo, hasta llegar al clímax en el que expone la serie completa ocho veces en el c. 521 en *ff*.

La primera nota de la sección la toca únicamente dos veces en *pppp*. El segundo grupo (dos compases), expone tres notas en *ppp* y lo repite dos veces. El tercer grupo expone cuatro notas en *pp* y lo repite tres veces. Así va aumentando la intensidad de la música, el número de notas y el de repeticiones hasta llegar al c. 521, ya mencionado. A partir de ahí comienza la inversión del proceso. A saber, cada vez hace menos notas, en una intensidad menor y con un menor número de repeticiones, hasta llegar al c. 540 (Figura N° 23).

---

<sup>107</sup> El movimiento de la música minimalista surgió en los Estados Unidos a mediados de la década de 1960. Es una música sencilla, que “no tiene carácter de obra de arte, sino que es un *proceso sonoro*, planificado o espontáneo, pero muy extenso” (Michels, 1987: 559). En ella, el compositor va desarrollando pequeñas fórmulas rítmico-melódicas que repite muchas veces en forma de ostinato y a las que va realizando pequeñas variaciones y desplazamiento de frases. Se inspira en el Movimiento Fluxus, el rock y las ragas indias (Ídem). Sus principales exponentes son Young, Riley, Reich y Glass.



Minimal

Allegro Moderato

pppp (2V) ppp (2V) pp (3V) p (1V)

mp (1V) mf (1V) mf (1V)

f (6V) ff (3V)

f (7V) f (6V) f (6V)

mf (4V) mp (1V) mp (1V)

p (2V) ppp (2V) pppp (2V)

(1V) Veces que se repite

Figura N° 23  
 David de Gandarias: *El oscuro de Éfeso (Minimal)*  
 Igor de Gandarias, 2008: 206

La serie guarda el siguiente orden:

Mi b	Si b	Re b	Re	Mi	La	Do	Fa #	La b	Si	Sol	Fa
------	------	------	----	----	----	----	------	------	----	-----	----

Cuadro N° 23  
 David de Gandarias: *Serie Minimal en notas*  
 Carmona 2009.

0	7	10	11	1	6	9	3	5	8	4	2
---	---	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---

Cuadro N° 24  
 David de Gandarias: *Serie Minimal en números*  
 Carmona, 2009.

Respecto de esta sección, el compositor expresa que la creó con sentido del humor. Es una burla de “los que están pegados a sólo una cosa: yo voy a hacer una “serie minimalista<sup>108</sup>” (David de Gandarias, 2008a: entrevista). Sin embargo, la parte pianística sí fue pensada seriamente.

...yo me gradué de pianista, el piano es algo importantísimo... Entonces, yo tenía un sentido pianístico al interpretar. Ésta es una serie que viene tocada en toda la extensión del teclado del piano... al final, es una especie de tocata. Es una cosa compleja pero yo la tocaba. Yo sabía que se podía tocar. Yo consideré todas las cuestiones de carácter pianístico, hasta las digitaciones, para escribir cada uno de los pasajes. Es difícil, pero se puede tocar perfectamente... Porque se considera mucho la técnica pianística. O sea, está escrita para el piano (David de Gandarias, 2008: entrevista).

La “Bagatela a la Vienesá”, “Allegro”, es la última sección que aparece en la reciente edición, aunque no necesariamente es la última que se interprete en la ejecución. En ella emplea varias series. Algunas no abarcan las doce notas, en tanto otras son un poco más largas repitiendo algunas notas. La pieza gira alrededor de un acorde de segunda formado por el si y el do # centrales del teclado. Comprende dos partes de once compases cada una. La primera tiene una doble barra de repetición. En los cuadros siguientes se muestran las series utilizadas y su ubicación.

Mi b	La	Si	Do #	Re	Si b	Sol	Fa	Do	La b	Mi
------	----	----	------	----	------	-----	----	----	------	----

Cuadro N° 25  
*David de Gandarias: Bagatela I*  
 Carmona, 2009.

<sup>108</sup> Se refiere a la supuesta incongruencia que puede haber entre ambos términos. La música serial, como ya se ha visto en este trabajo, desde el dodecafonismo, es una música intelectualmente muy elaborada y compleja que desarrolla una serie en la que no debe haber repeticiones de notas, sino hasta haber presentado todas las notas de la serie. La música minimalista, por su lado, según algunos compositores y otros especialistas que sienten cierto menosprecio por ella, lo que hace es disimular una música tonal muy simple disfrazada de modernidad por el tratamiento que le dan.

Grupo 2: Compases 6 al 12

Si	Do #	La	Mi	Fa #	Mi b	La	Fa	Sol	Sol b	Mi	La b
Fa #	Si	Do #	Si b	Re	Do	Fa	Si b	Sol	Mi b	La	

Cuadro N° 26

*David de Gandarias: Bagatela 2*

Carmona, 2009.

Grupo 3: Compases 13 al 15

La b	Mi	Sol	Fa	Mi	La b	Si	Do #	Do	Fa #	La	Mi b	Re	Si b
------	----	-----	----	----	------	----	------	----	------	----	------	----	------

Cuadro N° 27

*David de Gandarias: Bagatela 3*

Carmona, 2009.

Grupo 4: Compases 16 al 19

Sol	Fa	La #	Si	Do #	Re	Mi b	La	Mi	La b	Do #	Si	Si b	Fa
-----	----	------	----	------	----	------	----	----	------	------	----	------	----

Cuadro N° 28

*David de Gandarias: Bagatela 4*

Carmona, 2009.

Grupo 5: Compases 19 al 23

Fa #	La	Mi	Re	Si b	La	Sol	Si	Fa	Do	Si	Do #	La b	Mi	Mi b	La
------	----	----	----	------	----	-----	----	----	----	----	------	------	----	------	----

Cuadro N° 29

*David de Gandarias: Bagatela 5*

Carmona, 2009.

Un hecho interesante es que ésta es la única de las sonatas del corpus donde el compositor pide tocar las cuerdas del piano con la mano. Ése es un recurso usado por numerosos compositores durante la segunda mitad del siglo XX. Dicho recurso lo utiliza en esta sección y en la llamada “Alea” (Figura N° 24). Se trata de una sección de música aleatoria en la que el compositor solamente sugiere algunos patrones sobre los que el intérprete debe improvisar. Es la parte más extensa e incluye bloques con diversidad de clusters, pasajes tocados en las cuerdas punteadas o golpeadas con la palma de la mano, glissandi, etc. No guarda relación con las series antes expuestas.



## Conclusiones

David de Gandarias ha creado una forma Rondó muy personal, pues es una obra móvil. Se trata de un estribillo con variaciones que alternan con otros cinco movimientos llamados *Gestual*, *Minimal*, *Postales y nostalgias*, *Vienesas* y *Alea*. El intérprete decide si ejecuta todas las secciones o no y el orden en que lo hará.

Cada sección posee su propia forma y textura, desde la homofonía hasta el contrapunto pasando por el tocar las cuerdas directamente con la mano y el teatro musical. Emplea una serie basada en el tritono. Con ella construyó el estribillo y sus variaciones. Usó series diferentes en *Minimal* y en *Bagatella a la Vienesas*. No utiliza las distintas formas seriales a excepción de O. En las otras secciones no hecha mano de series.

Maneja un ritmo diferente en las diversas secciones. En las llamadas *Alea* y *Gestual*, el ritmo depende de la interpretación del pianista. En el estribillo y sus variaciones, en *Minimal* y en *Vienesas*, el ritmo es tradicional dentro de una escritura ortocrónica. En *Postales y nostalgias* el ritmo es igualmente tradicional, pero interrumpido de forma abrupta en cada mini-sección.

En la mayor parte de la obra se vale de la escritura ortocrónica, no obstante, hay movimientos como *Alea* escritos únicamente con grafías modernas e indicaciones para la improvisación.

De acuerdo con Igor de Gandarias, el título de la obra refiere a Heráclito, filósofo griego nacido en Éfeso en 575 a. C., y a su "reflexión en torno al sentido dialéctico y dinámico del fluir existencial que, como el río, cambia constantemente pero sigue siendo el mismo". Por otra parte, cada sección de la obra es una reminiscencia de algún lenguaje musical (metalenguaje), por lo que podría asumirse que cada uno encierra una significación especial para el autor.

Su característica de pieza móvil la hace muy singular. Además, exige del intérprete una buena dosis de rasgos histriónicos para la realización del teatro musical.

## 2.6. Sonata *Abstracción* (1984) de Igor de Gandarias

**Igor de Gandarias.** Destacado compositor, investigador y docente universitario guatemalteco nacido en 1953. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Es master y doctor en música latinoamericana, composición y música electroacústica de la Universidad de Maryland y en el Conservatorio Peabody en los Estados Unidos.

En la actualidad es investigador de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, avalado por el Centro de Estudios Folklóricos, e imparte los cursos de teoría musical en el Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades.

Su trabajo creativo y sus temas de investigación muestran un interés especial por proyectar musicalmente las esencias culturales de raíz indígena y mestiza de la sociedad guatemalteca. Bajo esta orientación, en gran parte por influencia de Joaquín Orellana, ha creado instrumentos derivados de instrumentos musicales de la tradición oral. Ha publicado también varios libros, ensayos y discos de música acústica y electroacústica. Su música ha sido ejecutada en Europa, Latinoamérica y los Estados Unidos. Ha obtenido premios internacionales y becas para estudios de posgrado.

### **De la sonata**

Es una obra dodecafónica en un movimiento construida según la forma sonata tradicional, como lo explica el mismo compositor (Igor de Gandarias: contacto personal, 2004: s. n. p.). O sea, tiene una forma tripartita con una Exposición, compuesta por dos temas contrastantes, un Desarrollo y una Recapitulación en la que reaparecen los dos temas del inicio. Fue compuesta expresamente para participar en el Certamen Centroamericano 15 de Septiembre, en la rama de composición, que organizó el Gobierno de Guatemala en 1984 —el mismo en que participó su hermano David—, con la cual ganó el primer lugar.

El autor indica que el piano no posee un peso importante en su obra en general, pues ha compuesto muy pocas obras para este instrumento. Con respecto de la técnica dodecafónica, apunta que durante su formación como músico y compositor

nunca recibió preparación en dicha técnica. Añade que, por su propia cuenta, nunca habría compuesto una sonata para piano y menos con la técnica dodecafónica. Con todo, cuando recibió la convocatoria para el certamen decidió componer esta obra, para lo cual se dio a la tarea de estudiar en especial el libro *El estilo y la idea* de Arnold Schönberg y una obra orquestal de Anton von Webern, y con base en ese estudio logró dominar la técnica y construcción de la sonata (Igor de Gandarias, 2008a: entrevista). De acuerdo con el autor, “con el texto de Schönberg y la obra de Webern empecé a tratar de hacer el análisis a ver qué era lo que hacía, cómo lo hacía...” (Ídem).

Tocante al título de la obra, dice el autor:

Para mí, el sistema dodecafónico, por su estructuración en series, no permite la injerencia de elementos de expresión más concretos... Más concretos en el sentido que el llamado a una línea melódica no es posible que evoque ciertas cuestiones. Porque no hay, entre la música folclórica de cualquier país, música dodecafónica, en lo popular... Entonces tiene que ser algo abstracto (Ídem).

La pieza es excepcional en la obra general de Gandarias, porque desde su inicio ésta se ha concentrado en música electroacústica o con instrumentos no tradicionales. En sus obras, él busca siempre las sonoridades de la cultura de la tradición popular, por lo cual comenta:

Siempre en búsqueda de que esos elementos nos están proporcionando una identidad que es lo que estamos buscando. Tratar de plantear mensajes que estuvieran más acordes con lo que uno es. Con nuestra propia circunstancia (Ídem).

Vale decir, la técnica dodecafónica más pura, al no permitir la inclusión directa de elementos de cualquier otra tradición, provoca la creación de obras en un lenguaje más universal sin identidad regional. Al respecto, de Gandarias se refiere a la experiencia que tuvo al escuchar la sonata de Roque Cordero: “Yo cuando oí un

trabajo de Cordero, allá en Costa Rica precisamente, yo decía: ‘pero esto es igual a lo que yo hago, a esta que hice yo... ¿cómo es posible?’” (Ídem). Ese paralelismo de ideas entre las obras de Cordero y de Gandarias se debe a que ambos, conscientemente o no, usaron la técnica dodecafónica, pero de forma libre, de modo que pudieron incluir elementos más afines a las tradiciones populares o a la tradición pianística occidental. Acota de Gandarias que

[...] uno como compositor, tiene sus ideas. Pero yo las sentía muy paralelas con las de Cordero en el aspecto propiamente expresivo que le trata de imprimir él a las cosas. Yo hice algunas cosas que yo quería que tuviera algún sentido de expresividad pero también ligado a una tradición romántica también. Estaba planteando llegar a un gran clímax, al pianismo... muy tradicional (Ídem).

Acercas de la escritura, el autor expresa que en las obras que ha escrito para instrumentos tradicionales, ha procurado respetar las posibilidades de cada instrumento y las del ejecutante. Además de buscar lo más simple para el intérprete. Basado en ello, recurre por lo general a la escritura ortocrónica, puesto que “la notación tradicional cualquier pianista la entiende”. Además, “si hay cosas difíciles, tratar de escribirlas de manera que sea lo más accesible para el intérprete, no sólo una elucubración mental...” (Ídem). Aun así, en su sonata *Abstracción* de Gandarias emplea una escritura mixta, ya que incluye algunas grafías especiales que no solamente facilitan la interpretación, sino que brindan mayor libertad de ejecución.

Un detalle curioso de la obra es que en ella el número tres tiene gran importancia. Por toda la obra se encuentran motivos melódicos y rítmicos de tres notas. Repite por toda la pieza, grupos de la misma nota tocada tres veces seguidas. De igual modo, hay muchos acordes de tres notas.



## De la construcción de la obra y la utilización de la serie

La obra está basada en la escala cromática<sup>110</sup> que el compositor divide en grupos de tres notas, cada uno de los cuales ordena en relaciones de 1-2-3, 1-3-2, 2-1-3, 2-3-1, 3-1-2, 3-2-1. Casi todo el tiempo se sirve de la escala original (O<sub>0</sub>), que inicia en fa #. Esporádicamente hecha mano de derivadas como R<sub>0</sub> y R<sub>4</sub>, entre otras.

De Gandarias no utiliza la serie tal y como lo indican las reglas de la dodecafonía. En la obra repite notas no consecutivas en algunas melodías, y tampoco le da un tratamiento contrapuntístico. Más bien la usa libremente en grupos de tres, como se dijo. Por esto, no podría decirse que sea una obra dodecafónica clásica u ortodoxa, sino que se puede ubicar en el posdodecafonismo. Esto, además, no tanto por la época en que fue escrita, cuanto porque usa otros recursos de escritura y ejecución, como la ausencia de una métrica definida o las grafías modernas.

En los cuadros que se presentan a continuación, es posible observar en detalle cómo trata la serie las cuatro primeras veces que aparece. Todas ellas aparecen en el primer sistema.

### Grupo 1

Sol	Sol b	La b	La	Si	Si b	Re	Re b	Do	Mi	Fa	Mi b
-----	-------	------	----	----	------	----	------	----	----	----	------

Cuadro N° 30  
*Igor de Gandarias: Serie 1*  
Carmona, 2009.

### Grupo 2

La b	Sol	Fa #	La	Si b	Do #	Si	Do	Re	Mi b	Mi	Fa
------	-----	------	----	------	------	----	----	----	------	----	----

Cuadro N° 31  
*Igor de Gandarias: Serie 2*  
Carmona, 2009.

### Grupo 3

Fa #	Sol	La b	Si	La	Si b	Do	Re	Do #	Mi b	Fa	Mi
------	-----	------	----	----	------	----	----	------	------	----	----

Cuadro N° 32  
*Igor de Gandarias: Serie 3*  
Carmona, 2009.

<sup>110</sup> Cosa absolutamente prohibida por la técnica dodecafónica.

Grupo 4

Sol	Fa #	Sol #	La #	Si	La	Re	Do #	Do	Mi	Mi b	Fa
-----	------	-------	------	----	----	----	------	----	----	------	----

Cuadro N° 33  
 Igor de Gandarias: *Serie 4*  
 Carmona, 2009.

Se ha identificado cada grupo de tres notas con un color diferente con el fin de observar la similitud en su utilización. Nótese que, con excepción del segundo grupo que tiene una pequeña diferencia, la distribución de los grupos es igual cada vez que los presenta. Sin embargo, como se indicó, el orden de las notas sí cambia. Aun así, se ha establecido aquí que cada una de ellas se considere como  $O_0$ .

Con respecto de la forma, la sonata, como se señaló, fue escrita siguiendo la estructura tradicional de la sonata: *exposición, desarrollo* y *reexposición*. En la *exposición* presenta los tradicionales temas *a* y *b* divididos por un tema de transición o *punteo*. Luego de un corto desarrollo, finaliza con la reexposición en donde el tema *b* está transpuesto. Por no estar dividida en compases, la descripción se hace con base en el número de pentagramas o por páginas, según la edición reciente (Figura N° 25).



Figura N° 25  
 Igor de Gandarias: *Sonata Abstracción, inicio*  
 (Igor de Gandarias, 2008: 208)

En la *exposición*, el tema *a*, que abarca los tres primeros sistemas y la mitad del cuarto, está construido con la serie original ( $O_0$ ) y comprende cinco distintos momentos marcados por silencios o calderones. Cada uno de estos momentos o temas posee diferente carácter. La textura es contrapuntística, por lo general actúan varias voces simultáneamente. Pero también hay pasajes con algunos acordes más orquestales.

A continuación presenta el puente (*Piu mosso*), que se desarrolla con la serie en  $R_0$  (cuadro N° 36). La textura semeja un diálogo de homofonías, cada mano realiza acordes que alternan durante todo el período en un ritmo que también alterna notas cortas con largas.

$R_0$	Fa	Mi	Re	Do #	Mi b	Si	Sol	La	Do	La b	Sol b	Si b
-------	----	----	----	------	------	----	-----	----	----	------	-------	------

Cuadro N° 34

*Igor de Gandarias: Serie  $R_0$*

Carmona, 2009.

En el *Moderadamente* (páginas 209-210) inicia el tema *b*, que comprende cinco partes diferentes con caracteres diversos y contrastantes (*moderadamente-lento-agitato-lento-agitato*). Está escrito con una variación de  $R_3$ , que se incluye a continuación.

$R_3$	Sol	La b	Sol b	Fa	Mi	Sol b	Mi b	Re	Do #	Si b	Do	Si
-------	-----	------	-------	----	----	-------	------	----	------	------	----	----

Cuadro N° 35

*Igor de Gandarias: Serie  $R_3$*

Carmona, 2009.

La última de esas partes, a manera de codetta, es el *Agitato* que está construido con  $R_{11}$ .

$R_{11}$	Mi b	Mi	Re	Do #	Do	Si	Sol #	Si b	La	Fa #	Fa	Sol
----------	------	----	----	------	----	----	-------	------	----	------	----	-----

Cuadro N° 36

*Igor de Gandarias: Serie  $R_{11}$*

Carmona, 2009.

El *desarrollo* (*Tempo I*) lo inicia con un material derivado del *puente*. Esto es, hace un nuevo diálogo de homofonías para terminar en una especie de enjambre de

notas que realiza un *diminuendo* con *acelerando*. Al final indica *lentamente*. Un segundo momento es derivado del tema *b* (*Moderadamente*). Es un motivo de tres notas que hacen saltos de sétima. El siguiente *Agitato* proviene asimismo del segundo momento del tema *b* (a manera de “enjambres” de notas). El *Maestoso* final es derivado igualmente del tema *b*.

La *reexposición* es muy semejante a la *exposición*. Inicia con *a* en la misma serie y con los mismos temas. Cambia en el cuarto momento e introduce un tema nuevo como *punte* escrito en  $R_5$ .

$R_5$	La b	La	Sol	Fa #	Fa	Mi	Do #	Re #	Re	Si	Si b	Do
-------	------	----	-----	------	----	----	------	------	----	----	------	----

Cuadro N° 37  
*Igor de Gandarias: Serie R<sub>5</sub>*  
 Carmona, 2009.

El tema *b* varía poco excepto que está transpuesto a  $R_{11}$  y la Coda a  $R_4$ .

$R_4$	La	Si b	La b	Sol	Sol b	Fa	Re	Mi	Mi b	Do	Si	Re b
-------	----	------	------	-----	-------	----	----	----	------	----	----	------

Cuadro N° 38  
*Igor de Gandarias: Serie R<sub>4</sub>*  
 Carmona, 2009.

En la *Sonata Abstracción*, como se dijo, la notación se aproxima bastante a la ortocrónica ya que, al igual que en ésta, indica claramente la relación temporal de las notas. Emplea las figuras rítmicas tradicionales: blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas y grupos irregulares (sobre todo sietillos), siempre con corchetes o dobles corchetes. Emplea además, los silencios de la escritura tradicional. Lo que no indica es la métrica ni existe división en compases. Usa también una doble línea para indicar los finales de sección y el final de la pieza.

No obstante, se vale de igual modo de grafías modernas como notas sin plica seguidas de una línea larga o una ligadura sin final para indicar su duración. También escribe plicas sin la cabeza de la nota, indicando que es un acorde que se repite. Con esto nada más indica el ritmo. Asimismo, una figura rítmica que inicia con un triple corchete que se va uniendo hasta formar uno solo. Ésta es una indicación de *acelerando*. El mismo signo al revés indica *acelerando*. Más adelante usa un

tresillo de corcheas atravesado por una línea inclinada. Ésa es otra indicación de *accelerando*. Algunas de estas grafías aparecen en la Figura N° 26.

7

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is in bass clef and includes markings for *Agitado*, *Lento*, and *Agitado*, with dynamics *ff*, *p*, *f*, and *pp*, and the instruction *sordina*. The second system is in treble and bass clefs, featuring *gliss*, *f*, *allargando*, *accelerando*, and *senza sordina*. The third system is in treble and bass clefs, marked *Tempo Primo*, *Lento*, and *mf*.

Figura N° 26  
Igor de Gandarias: *Sonata Abstracción (figuras rítmicas)*  
(Igor de Gandarias, 2008: 210)

Con respecto de los demás aspectos de escritura, la obra es completamente convencional: indica con claridad el carácter de cada sección con la terminología italiana que se usa en la música occidental desde hace varios siglos (*allegro*, *diminuendo*, *piu mosso*, *meno mosso*, *agitato*, *rall.*, *acc.*, etc.), si bien emplea algunos términos en español: *bajando la densidad poco a poco*, *expresivo*, *dejar vibrar*, *enérgico*, etc.). Sin embargo, predominan las indicaciones en italiano. De igual manera,

otras indicaciones como las de pedal, reguladores, calderones, acentos, trinos, acciacature, son de la notación convencional.

### **Conclusiones**

En su Sonata Abstracción, Igor de Gandarias recurre a la forma sonata tradicional en la que incluye las habituales secciones exposición, con sus subsecciones *a*, *punte* y *b*; un desarrollo como sección central, y una reexposición. Se sirve de una escritura mixta ya que, además de la escritura ortocrónica, incorpora ciertas grafías para la indicación de *accelerandi* y *ritardandi* y otras útiles para la interpretación de la obra. El manejo del ritmo es libre, pues no indica métrica.

Fue escrita siguiendo un dodecafonismo libre, sin ninguna referencia extramusical. Por su inspiración en Schönberg y Webern, es una obra muy polifónica con algunas secciones de escritura más orquestal.

La serie está basada en la escala cromática, dividida en grupos de tres notas ordenadas de manera personal. De las formas seriales únicamente emplea las series en O y en R en diferentes intervalos.

Entre sus características destaca la relevancia del número tres, tanto en la forma como en otros parámetros de la construcción de la obra: acordes de tres notas, motivos melódicos de tres notas, etc.

### **Conclusiones generales del capítulo**

En general, en este capítulo se analizaron los elementos constitutivos de las sonatas propuestas en el corpus, desde la Musicología sistemática. En particular es importante notar cómo fueron construidas las series o conjuntos de notas sobre las que se compusieron las obras, así como el tratamiento dado a cada una de ellas. Aunque no pudo realizarse un análisis más profundo de la sonata de Asturias debido a la casi ilegibilidad de la partitura, tomando en cuenta lo dicho por el compositor y algunos elementos del análisis, sí es posible ubicarla, al igual que las restantes sonatas, como música serialista.

Una de las conclusiones más interesantes es que es posible analizar las sonatas de una manera similar, encontrando las series o conjuntos de notas con las que fueron

compuestas las obras y cómo fueron tratadas por los compositores. Esto confirma la validez del concepto de música serialista utilizado en esta tesis.

En términos generales, cada sonata posee una forma específica puesto que, en su mayoría, la forma resulta del proceso compositivo. Incluso la de David de Gandarias resulta tanto del proceso compositivo como del arbitrio del intérprete, por cuanto es modular. Las excepciones son las sonatas de Roque Cordero y de Igor de Gandarias, concebidas en la *forma sonata* tradicional. En las sonatas de Alfagüell y Asturias, la forma viene determinada por el tipo de escritura, al igual que por el carácter o el tipo de sonoridad propuestos por el compositor. *La fantasía —¿quasi una sonata?— El silencio que hay en todas las soledades*, de Alejandro Cardona, por su parte, está dividida en seis breves piezas que alternan con textos tomados del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo, y que se han tomado en cuenta como parte de la estructura general de la obra.

En lo que atañe a la textura, todas han sido construidas con una visión polifónica. Es decir, los compositores han trabajado sus obras pensando en líneas horizontales más que en bloques sonoros. Por supuesto, existen momentos de construcción orquestal que sí se trabajan más armónicamente.

Casi todos los compositores se valen de la escritura ortocrónica en sus sonatas, con modificaciones mínimas. En este sentido, Alfagüell es el más innovador.

El tratamiento del ritmo también varía de una sonata a otra, pues cada compositor persigue diversos objetivos al respecto. Para ejemplificar tal diferencia, en la sonata de Asturias el ritmo se deriva en gran parte de la serie misma. En las de Cardona y Cordero y, en parte, la de Alfagüell, en cambio, el ritmo guarda relación con la música popular.

Las únicas dos sonatas que muestran elementos extramusicales son las de Cardona, que incluye directamente elementos tomados del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo, y la de David de Gandarias, que desde su título ya hace referencia a otras fuentes.

Todos los compositores incluidos han logrado obras de grandes dimensiones con estas sonatas. Desde su título de *sonata*, se percibe que han procurado crear obras

serias que guardan relación con la tradición pianística que viene desde el siglo XVIII. Aunque con características muy propias.

Como se verá en próximos capítulos, los compositores dependen directamente de los intérpretes para dar a conocer sus obras acústicas. En el caso de las obras analizadas, se trata de los pianistas. No obstante, la decisión de interpretar las obras por parte de los intérpretes está influida por diversos factores de índole social, cultural y personal. Todo está mediatizado por el Horizonte de expectativas de los intérpretes. Al interpretar las obras, los músicos ejecutantes complacen o amplían el Horizonte de expectativas del público, la crítica y los demás colegas músicos. Este fenómeno de la interpretación de la música es estudiado en el próximo capítulo.



# CAPÍTULO III

## LA PROBLEMÁTICA DE LA EJECUCIÓN

### Introducción

En este capítulo se estudia la problemática alrededor de la interpretación de la música analizada en el capítulo anterior. El presente análisis se sustenta en un conjunto de entrevistas diseñadas desde la óptica de las tres teorías propuestas en el marco teórico de la introducción: la musicología sistemática, con las contribuciones de Lehnhoff, Rodríguez Legendre y otros; la teoría de los campos de Bourdieu; y la teoría del horizonte de expectativas de Jauss.

Como se expuso también en el primer capítulo, entre los temas estudiados tiene relevancia la construcción del horizonte de expectativas de los diversos actores de los campos de la creación musical de Guatemala y de Costa Rica. Por basarse en las entrevistas realizadas, en este capítulo no se utilizarán citas o referencias, ya que cada declaración que aparezca proviene del material recopilado. La presentación de los actores entrevistados se incluye en el anexo 2, previo a la transcripción de las entrevistas.

### 3.1. Sobre la problemática de la ejecución

#### 3.1.1. Acerca de la construcción de los diferentes horizontes de expectativas

En nuestro medio, la elección del repertorio ejecutado por los músicos intérpretes es una decisión muy personal<sup>111</sup>. Por lo general, se realiza por iniciativa propia y está determinada por su “gusto”, es decir, por su concepción de la estética musical y el valor asignado a cada tipo de música. Pero, como se ha estudiado, su gusto está regido por el horizonte de expectativas del músico y este horizonte se estructura durante la vida de cada uno en sus distintos ámbitos. Es influenciado por el sistema educativo (formal e informal), el contorno familiar, los medios de comunicación y otras instituciones de la sociedad. Por lo tanto, la elección de

---

<sup>111</sup> En otros medios musicales, los instrumentistas son contratados para interpretar programas específicos.

interpretar música contemporánea está, en gran parte, determinada por ello, aun inconscientemente.

En esta primera sección se ha pretendido conocer cómo se ha ido conformando el horizonte de expectativas de los músicos que han interpretado las sonatas del corpus o alguna otra música de los compositores incluidos. Sobre esto se interrogó a todos los actores entrevistados.

En primer lugar, se preguntó a los pianistas si acostumbran interpretar música contemporánea. Todos respondieron afirmativamente, aunque unos con más frecuencia que otros.

Gerardo Meza asegura que su paso por el Conservatorio de Castella en la década de 1970 lo hizo conocer a compositores jóvenes como Francisco Castillo, Luis Diego Herra y Allen Torres. De igual modo a Benjamín Gutiérrez y Ricardo Ulloa, compositores mayores. Afirma Meza que esto le dejó una profunda huella y su interés por la música nueva. A ello se suma el que “durante esa época había una efervescencia especial en San José y el Castella participaba de ésta”. Además, María Clara Cullell, su profesora de piano en la Universidad de Costa Rica, “estimuló el interés por la música nueva, varios de sus estudiantes estábamos tocando en programas que estrenaban obras y con ella estudié por ejemplo cosas de Schönberg, op 11 y op. 19, Pedro Humberto Allende, Alfonso Letelier, Ginastera, Carlos Chaves”, indicó.

Los demás intérpretes, si bien no incluyen música contemporánea en todos sus recitales, como sí lo hace, según sus declaraciones, Alma Rosa Gaytán, procuran hacerlo frecuentemente. Eduardo Solano señala que, además de que es parte de la formación musical que recibe en el Instituto Superior de Artes (ISA), lo hace “como disfrute personal”. Julia Solares apunta que siempre trata de incluir alguna obra contemporánea. Interesantes son las declaraciones de María Inés Rodríguez, quien respondió:

Sí. No es nada fácil, luego del repertorio increíble que hay de piano sobre todo entre el romanticismo y el impresionismo, todo lo que sigue tiene que ser muy original y para ello generalmente es muy exigente técnicamente. Pero es un

desafío y tal vez el hecho de ser más actual permite que uno pueda hacerla más propia.

Lo que afirma con esta declaración, como se verá más adelante, es que la música, para que perdure en el tiempo, será, sobre todo, de alta calidad y deberá tener la capacidad de complacer o ampliar los horizontes de expectativas, tanto de los músicos como del público y la crítica. Asimismo, es importante el hecho de que reconozca que es música de gran dificultad y que es posible una mejor apropiación de ella que de otras por su actualidad.

Juan de Dios Montenegro explica que, además de interpretar con frecuencia música contemporánea, tiene predilección por componer música en los lenguajes contemporáneos. Aunque también compone obras conservadoras, como valsecillos y otras, para sus alumnos y colegas.

Alexandr Sklioutovsky comentó que, además de recibir un estímulo especial para la interpretación de música contemporánea en sus años de estudio (su doctorado es en interpretación de música contemporánea), ha encontrado una utilidad extraordinaria en el uso de la música contemporánea, principalmente de Alfgüell, en la enseñanza del piano. Según él, su trabajo de los últimos años lo ha fundado, en gran parte, en la música de dicho compositor para el estudio de la interpretación de la música en general. Esto porque permite desarrollar una gran musicalidad y creatividad en los estudiantes y, asimismo “porque [la] música contemporánea cuenta con mucha improvisación, mucha variación de interpretaciones y abre puertas a interpretar mejor, más libre y primero, sobre todo, con más personalidad. Y, con más personalidad, interpretar la música antigua: romántica, clásica y etcétera”.

Sin embargo, para ejecutar la música contemporánea, recalca Sklioutovsky, “se necesita tener muy alto nivel de preparación en este tipo de música”, así como un alto nivel de creatividad.

Uno de los mayores problemas con respecto de esto último, es que las instituciones de enseñanza musical no promueven la música contemporánea. Esto es determinante en la construcción del horizonte de expectativas de los músicos y, a través de ellos, del público en general. La mayoría de los entrevistados confirman este tema.

Al respecto, Solano plantea que:

Las instituciones musicales de este país [Costa Rica] se centran en el repertorio clásico tradicional. La mayoría de estas instituciones son conservadoras y poseen programas rígidos. Existen esfuerzos para dar a conocer la música no tonal a través de conferencias/seminarios, conciertos y cursos/charlas pero carecen del peso necesario para generar cambios. Lo que se necesita es una integración de este tipo de música a los programas de educación musical.

El compositor costarricense Alejandro Cardona, al preguntársele si se promueve o se estimula la creación y apreciación de la música contemporánea en las instituciones de enseñanza musical en el país responde que, en términos generales, no. Esto porque “los planes de estudio están basados, casi exclusivamente, en algo que heredamos del siglo XIX en su esencia, con algunas renovaciones”. Agrega que debe haber una vivencia más intensa de la música contemporánea por parte de los estudiantes y todas las personas del medio musical. Debe oírse y tocarse más porque, “si no hay experiencia vivencial siempre va a parecer una cosa teórica muy ajena”.

Es notorio en las respuestas de Rodríguez y de los compositores David e Igor de Gandarias, que en Panamá y Guatemala el panorama es similar en lo que respecta al estímulo y apreciación de la música contemporánea. A continuación se transcribe una extensa cita de la entrevista realizada al compositor Igor de Gandarias, quien proporciona una panorámica de lo que pasa en el campo musical guatemalteco tocante a la enseñanza de la apreciación y valoración de la música contemporánea. Según él:

Existe un crónico conservadurismo académico que prevalece en nuestros Conservatorios manifiesto en el apego a metodologías encaminadas a interpretar música principalmente del período clásico romántico. **Este fenómeno ha moldeado efectivamente el gusto estético y la apreciación principalmente en músicos ejecutantes que han tenido poco acceso a la**

**lectura, aun cuando entre las nuevas generaciones hay una mayor apertura a otras formas de expresión no tradicionales**<sup>112</sup>. Cursos de música contemporánea son relativamente recientes en Guatemala. Conciertos y recitales de música contemporánea son escasos y son menos las obras dodecafónicas que se escuchan. En la única radio dedicada a música académica muy pocas veces se escucha música dodecafónica. De manera que el público, los estudiantes y los músicos han escuchado muy poca música de este tipo y les parece extraña, difícil de entender y por lo tanto fea. Se requiere cambiar y actualizar los programas de enseñanza en el conservatorio y preparar a profesores para una apreciación más abierta de las expresiones musicales pasadas y presentes.

David de Gandarias es un poco más optimista y su respuesta fue “no, no existe. Pero se están abriendo espacios”. Manifiesta que:

La situación actual del arte y la cultura, la Academia en Guatemala, se tienen que entender... como un país en posguerra. Entonces, digamos, ahorita hay una serie de iniciativas que tienden a apoyar la cuestión creativa y todo, pero están en un estado incipiente, digamos, todavía no se ha desarrollado una verdadera política de ayuda a la creatividad.

Esto ratifica lo que hemos venido afirmando. Por lo mismo, no todos los pianistas entrevistados recibieron algún estímulo durante su formación para la interpretación de música nacional, y menos de música contemporánea. En especial Gaytán, enfatiza que no recibió ninguno. Pese a ello, ha interpretado muchísima música guatemalteca de todas las épocas, incluyendo algunos estrenos. Familier, por el contrario, expresa que ha interpretado poca música nacional y contemporánea. Los demás, sí han recibido ese estímulo. Rodríguez refiere que, además de haber participado en un concurso nacional de piano en el que había una obra obligatoria del

---

<sup>112</sup> Énfasis nuestro para resaltar la importancia de la formación en la estructuración del horizonte de expectativas..

repertorio panameño, en el último año del Conservatorio de Panamá, es obligatorio tocar la *Sonatina rítmica* de Roque Cordero. Añade que comprendió la relevancia de este tema en Argentina, donde efectuó estudios superiores de piano, pues en ese país es requisito interpretar una obra al año de un autor nacional de cualquier época, ya que esto “crea un lazo afectivo con la tierra”. Rodríguez asegura: “ahora, y luego de estudiar otras obras panameñas, oigo y siento mejor la música de los panameños”.

Eduardo Solano y Alexandr Sklioutovsky indican que en el Instituto Superior de Arte y en la Escuela de Música de la Universidad Nacional, donde son alumno y profesor respectivamente, se promueve la ejecución y apreciación de la música contemporánea para llevarla al público por medio de sus estudiantes. Quienes, según Sklioutovsky, hacen esto “con una enorme estimulación y enorme interés”. Solano lo confirma con la declaración citada al inicio de esta sección en la que afirma que interpreta música contemporánea como un “disfrute personal”.

La escasa información que se brinda a los estudiantes y a los mismos profesionales de música en su formación, es corroborada por los directores de las instituciones musicales. Jorge Duarte y José Ángel Ramírez<sup>113</sup> sostienen que en las instituciones que dirigen sí se enseña, aunque no en profundidad. Todos los entrevistados confirman que es mucho más lo que se enseña de música tradicional, que de los lenguajes más modernos. Además, no se contempla como un elemento natural que se enseñe en la totalidad de los cursos de los planes de estudio. En el Conservatorio Nacional de Guatemala, los encargados de enseñar la música contemporánea son los profesores de instrumento, como lo afirma Nelly Mijangos, su directora. En Costa Rica son los profesores de cursos teóricos. En gran parte, esto es provocado, de acuerdo con María Clara Vargas, por la complejidad en la formación de un músico. “No alcanzan cuatro años”, aseveró.

Esto último, entre otros aspectos, denota falta de interés en la academia por cambiar e incluir los nuevos lenguajes, toda vez que desde hace bastante tiempo existen experiencias que incluyen música moderna desde los primeros cursos de instrumento. Por otro lado, como se verá más adelante, la misma Vargas propone su inclusión en la enseñanza musical de los niños, desde los primeros cursos, para

---

<sup>113</sup> Recordamos que la presentación de los actores entrevistados se incluye en el anexo 2.

provocar la desmitificación de la música contemporánea como difícil e incomprensible.

Desde otro ángulo, y como se ha mencionado en capítulos anteriores, el horizonte de expectativas de los músicos contribuye en gran medida a formar el gusto de los demás. Sobre este tema, Sáenz expresa que:

Hay música que ha sobrevivido y que se ha impuesto al público porque los intérpretes querían ejecutarla. Y en ese sentido, un intérprete que patrocina o divulga a un compositor puede tener mucha influencia para que su música se conozca, etc. Los compositores se escuchan porque los intérpretes se interesan en interpretarlos y en ejecutarlos.

En resumen, si el horizonte de expectativas de los músicos es moldeado en instituciones conservadoras que no enseñan a valorar la música contemporánea, esto es, que no pasan de la música construida siguiendo el paradigma de la música tonal, su público no podrá conocer ni ampliar sus horizontes hacia música construida en otros lenguajes. Existirá siempre lo que Jauss (Zimmermann, 1987: 42) llama una “distancia estética” al enfrentarse a esa música.

Una excusa argüida por muchos profesores de instrumento para no enseñar la música contemporánea, es por considerarla “fea”. Precisamente, en el próximo apartado se tratará acerca de la apreciación de la música contemporánea y por qué algunos le dan ese calificativo.

### **3.2. Sobre la estética musical**

Como se explicó, en la mayoría de las instituciones de enseñanza musical en las que se forman los músicos profesionales, los profesores no enseñan la música contemporánea, en especial la serialista, por considerarla “fea”<sup>114</sup>. Aun así, los

---

<sup>114</sup> Se ha utilizado el término “fea”, pues numerosos músicos y profesores de instrumento, según la experiencia de muchos años del autor de esta tesis, declaran su rechazo a la música contemporánea con expresiones como “es fea”, “es horrible” y otras expresiones de este tipo. Esto es corroborado por Ángel Ramírez para quien: “Creo que la pregunta es muy cierta. Yo creo que en el sistema educativo muchos, la música contemporánea, la califican de fea” (Ramírez, 2008). De todas formas, el factor “estético” no determina la calidad de la obra..

pianistas entrevistados se atrevieron a interpretar las sonatas estudiadas en esta tesis o música construida en los mismos lenguajes.

Precisamente, se consultó a los distintos actores del campo su opinión acerca de si la música contemporánea puede considerarse “fea” y, con respecto del tema de “belleza” en tal música, varios coinciden en que no tiene por qué ser bella. Esto lo afirma Rodríguez, quien considera que:

Hablando con artistas de otras ramas, siento que no siempre debe ser hermosa, debe ser sí, una expresión humana, y por esta razón puede despertar en el oyente una variedad de sensaciones, siempre y cuando esto es lo que desee el compositor.

David de Gandarias se pronuncia en términos muy similares, y poniendo como ejemplo el cuadro *El grito* de E. Munch, dice: “Es feo ese cuadro”. Se pregunta entonces, “¿es el arte para hacer belleza nada más o es el arte una cuestión expresiva?”. Más adelante afirma que “eso de que el arte tiene que ser una cuestión de belleza es una cosa romántica. El arte no es eso. El arte es una cuestión expresiva y el expresionismo muy bien lo demuestra”.

Familiar juzga que “es muy difícil apreciar este tipo de piezas sin un buen entendimiento musical de este estilo, por lo que es entendible si la pieza es considerada fea por alguna gente” y recomienda: “Creo que muchos pueden aprender a apreciar este tipo de música si escuchan las piezas con una mente abierta a diferentes estilos musicales”.

Solano, por su parte, opina que afirmar que la música contemporánea es fea “es una afirmación incorrecta”, y añade:

Primero que todo, debido a la naturaleza subjetiva del arte no hay cabida para estas declaraciones absolutas de belleza. En segundo lugar, esta noción es producto de la ignorancia y del desconocimiento. Como seres humanos tendemos a temer lo desconocido, a rechazar lo diferente y a veces a resistir el cambio. La falta de educación ~~1087-1~~ impide que el oyente entienda la





música y la falta de contacto con la música contemporánea impide que la disfrute. La música contemporánea necesita tener una mayor presencia en la escena musical y en el sistema educativo para poder erradicar estas ideas arcaicas y retrógradas.

Sklioutovsky también critica a los que hacen estas afirmaciones tan negativas:

Yo pienso que entre más categóricas sean las declaraciones, menor es [el] nivel de la persona que lo declara. Si hay declaraciones de este tipo, es porque hay una falta de educación en general en el país. Yo no quiero decir que el nivel es malo, pero entonces hay una falla... La música contemporánea es mucha cosa. La música contemporánea es Satie, Prokofiev, Hindemith, Honneger, Dallapicolla, Boulez y muchísimas canciones nostálgicas. Y todo es música contemporánea. Entonces, decir que es fea no se puede. Yo pienso que es falta de educación de las personas que proclaman cosas que no conocen.

Finalmente, recomienda: “¿Qué hacer contra esto? Tocar, tocar y tocar...”. Para esto, debe procurarse una apertura a la escucha por parte del oyente para lograr lo que Jauss llama un “cambio de horizonte” (Zimmermann, 1987: 42). Vale decir, ampliar el horizonte de expectativas del oyente al exponerle las diversas posibilidades de expresión musical que surgieron durante el siglo XX en la música occidental.

Los dos críticos entrevistados aludieron al grado de concentración que exige la música contemporánea al que escucha. Sáenz asevera que:

Obviamente nadie va a salir de un concierto de música dodecafónica silbando. Y es música que requiere pues mucha concentración a veces, y va en contra de lo que ha sido la educación auditiva de una parte de la humanidad durante siglos. De modo que esa reacción es hasta cierto punto comprensible pero obviamente... no sé que decirte...

Alvarado en su respuesta hace referencia a lo expuesto por Schönberg con respecto a que, en arte:

Te empujan a esperar ciertas cosas y si no se cumplen, entonces no sirve, entonces es malo y es feo. Y como la cuestión de la estética tiene que ver más con lo de feo que con lo de bueno o malo, ese es el calificativo que se le da.

Esto lo plantea Alvarado, aun sin conocer la teoría del horizonte de expectativas. De igual forma, menciona que el arte siempre se ha visto afectado en sus manifestaciones cuando son contemporáneas, porque “es una cosa reciente, es una cosa nueva, es poco acostumbrada” y provoca reacciones negativas. Cita como ejemplos los problemas que hubo en la Iglesia Católica cuando se comenzó a innovar con la polifonía y cuando hubo algún problema para aceptar la música de Paganini o de Beethoven. Sostiene que “esto, eventualmente, pasa con la música de cualquier época”.

En relación con la música de la actualidad, acota:

Lo que pasa es que sí estamos inundados de información ahora y nos damos cuenta que abrimos un poco los ojos y los oídos y hay un montón de charlatanes. Como siempre los ha habido. Entonces van a quedar a la vera del camino y lo que va a sobrevivir probablemente sea mejor que lo de los charlatanes. Estamos saturados de información. O sea, en este momento tenemos un montón de charlatanes haciendo una cosa que no sirve entonces vos asociás la música contemporánea con esos charlatanes y decís: “bueno sí, no sirve”. Y encima tenés a los medios. Porque lo pretenden es que vos consumás un producto, no que usés el cerebro.

En esto Alvarado coincide con Rodríguez en una cita anterior, en que sólo sobrevivirá la música de mejor calidad.

Asturias y Cardona tienen una posición crítica ante algunas manifestaciones musicales contemporáneas. El primero advierte que existe mucha música

contemporánea que es realmente mala, al igual que hubo mucha mala música en la época de Beethoven. Cardona, por su parte, da a entender en sus declaraciones que no gusta de la música serial porque:

La sonoridad es dura y es a veces difícil... porque es como un conjunto de constelaciones que tienen lógica interna pero que no siempre es una lógica musical en el tanto no se puede asimilar sonoramente, excepto a un nivel muy genérico... tiene tanto detalle que no se puede captar... Eso es feo para mí. Pero no feo en relación a un supuesto modelo de belleza. Cualquier cosa puede ser “hermosa”. Yo no creo que la música serial, por ejemplo, sea fea o bonita. A veces lo que la hace fea es que es incomprendible. No sólo para el público, para los mismos músicos. La tocan pero no la entienden. Es muchas veces más interesante analizar la partitura que oír la música.

Interpretamos que la considera árida y la cataloga de “incomprendible” por falta de un asidero o “lugar de arraigo” identificable por el oído. Al final declara: “Por otro lado, a mí me parece bastante feo el *Himno a la bandera*, de clara inspiración militar. Pero aparentemente es suficientemente bonito para que se cante en todas las escuelas del país...”. El hecho de que ese himno sea tonal e impuesto desde la época de la formación de la nacionalidad costarricense, conduce a que la gente ni siquiera cuestione la existencia de música militar en Costa Rica.

Ángel Ramírez entiende que, en parte, el fenómeno de la descalificación que se hace de la música contemporánea se debe al medio educativo en el que se desenvuelve la sociedad. Asegura que:

La mayoría de jóvenes aquí que llegan al sistema educativo universitario... lo que recibe es (vamos a hacer el calificativo con cierto cuidado) es, igual que hablamos de la “comida chatarra”, lo que recibe es una cantidad de música que es en este carácter... es una música muy pobre armónicamente, muy pobre melódicamente, en la palabra, sabemos que son capaces de hacer una canción y no dicen nada. Incorporado en todo este tipo de repertorio que ellos

escuchan a diario, a todo el bombardeo de vídeos que ellos están a diario observando, toda esta competencia que ellos miran en el medio, no tenemos forma de competir, desde una competencia real, con ellos.

Agrega que muchos educadores que trabajan en el sistema educativo se “acomodan” a lo expuesto, pues es “lo que está más cercano a ellos”. Precisa que “algunos educadores con una formación tradicional, se quedan en un marco hablando entre el siglo XVII, XVIII y XIX. A veces, ni siquiera quieren entrar al XX”. Entonces, los jóvenes y niños que reciben esa formación, al enfrentarse a “una experiencia sonora novedosa, diferente”, pueden llegar a calificarla de fea.

Vargas y Duarte lo ven desde el punto de vista del instrumentista. Aseguran que es música “difícil” para los intérpretes acostumbrados a otros tipos de lenguaje. Vargas indica que los instrumentistas, al ver las obras contemporáneas, “con sólo verlas se asustan”. Se trata de un repertorio que les va a significar invertir mucho más tiempo en su aprendizaje y en la profundización de la interpretación y que no siempre el intérprete llega a comprender bien. Entonces, pregunta Duarte, “¿qué significa feo?”. Y responde inmediatamente:

Significa que yo no entendí eso, que el desarrollo de la obra “me quedó grande”, entonces es más fácil decir que es feo... A veces escuchamos una obra y nos parece fea al comenzar, pero cuando aprendo a escucharla y a analizarla me doy cuenta de que es muy bonita y eso pasa con los alumnos.

Aquí queda manifiesto el concepto de “distancia estética” aportado por Jauss. El tipo de música contemporánea analizado en esta tesis, reiteramos, es atonal y busca alejarse del tipo de construcción de la música que se compuso tradicionalmente hasta bien entrado el siglo XX, y que es la música que con preferencia se enseña en las escuelas de música. La “distancia estética” se produce primero en los músicos instrumentistas, por ser los primeros que conocen la obra, en segundo lugar, en el público y la crítica, quienes conocen la obra posteriormente. Hace falta un “cambio de horizonte”, como lo propone Jauss. Eso se consigue exponiendo más a menudo a

todos los agentes a este tipo de arte, propiciando una mayor apertura a la escucha de este tipo de música por parte del oyente.

A continuación se presentan algunas soluciones propuestas por varios de los personajes entrevistados.

La solución a la insuficiente valoración de la música contemporánea en general, no solamente la serialista, por parte del público, según la mayoría de los entrevistados, es dándola a conocer, ya sea con la inclusión más frecuente de este tipo de música en los programas de concierto por parte de los solistas y directores, o en foros y seminarios, como recomienda Solares. Coincide la mayoría en que hay que tocarla con muchísima más frecuencia, para que tanto los músicos como el público la conozcan y amplíen sus horizontes de expectativas. Solares, incluso recomienda que se siga el ejemplo de algunos conservatorios europeos que tienen una pieza obligada (“*morceau imposé*”), compuesta por lo general por un compositor contemporáneo, en los exámenes finales de cada carrera de instrumento o dirección.

Para Vargas, sería importante que en todos los niveles del sistema de educación (la educación general básica y la universitaria) y en las escuelas privadas y municipales, se incluya en los cursos desde el inicio de la formación del músico para que se “desmitifique” el que la música contemporánea es difícil o poco comprensible. Organizando talleres, los niños podrían experimentar con este tipo de lenguajes. Acota Vargas: “Porque me parece que es una música que la gente podría comprenderla de alguna manera”.

En las entrevistas, hay otras propuestas que favorecerían la mayor difusión y valoración de este tipo de música. Mario Alfagüell hace varias sugerencias. Recomienda que la radio de la Universidad de Costa Rica programe más música nueva mezclada con la música que tradicionalmente incluye en su programación.

...y a la par de una sinfonía de Beethoven, ponga una sinfonía costarricense y otra sinfonía de Stravinsky para que se pueda ver que hay una diversidad enorme. Para que no sea todo el repertorio tan convencional. Alguna gente se asusta y no le gusta, pero en general, el público tiene más apertura que los colegas [compositores] y que los músicos.

Junto a lo anterior, el compositor propone que se dé mayor formación a los educadores musicales y a los intérpretes para que amplíen su cultura musical e incluyan más música contemporánea. Amplía sus declaraciones con una crítica diciendo que “hay tantos músicos que la música no les gusta, que lo que les gusta es estar tecleando en un instrumento las cosas... pero no les gusta la música. Entonces, cómo van a contagiar a nadie con la música”.

Andrés Sáenz, por su parte, sugiere que, además de una ejecución más frecuente de la música contemporánea, el director o el solista “tuviera también cierto grado de habilidades histriónicas para hablarle al público acerca de la música, en qué sentido es nueva o en qué sentido es muy creativo... hay gente que lo hace maravillosamente bien”. Considera que:

Es muy importante que los directores de orquesta sepan, puedan tener también una comunicación verbal con el público y hablarles a veces un poquito didácticamente, explicativamente no solamente acerca de la música nueva, sino aun de las obras más conocidas del repertorio, decirles algo.

Pone por ejemplo a los directores Michael Tilson Thomas, Leonard Bernstein y Daniel Barenboim, quienes hablan al público y comentan acerca de las obras que van a escuchar.

En este mismo sentido, María Clara Vargas menciona en sus declaraciones una experiencia que se tuvo en la Escuela de Artes Musicales cuando el pianista Fernando Zúñiga ofreció un recital con música de John Cage. Zúñiga fue explicando cada pieza al público, que en general era muy joven. La recepción, según ella, fue extraordinaria.

La propuesta de Ramírez es un poco más puntual en el nivel institucional y de políticas culturales. Propone crear una coordinación de instancias públicas con el Ministerio de Educación Pública, con el fin de impartir talleres e ir formando a los educadores en servicio. Completa la idea diciendo:

A los [profesores] del futuro los hacemos en las aulas universitarias. Es mucho más fácil porque se puede incorporar ese elemento dentro de los planes de estudio. Pero para los que ya están formados, podemos perfectamente tratar de generar por lo menos, talleres constantes para que puedan entender lo que hay a partir de esta música de lo que significa el repertorio moderno. Y así ellos puedan ser reproductores algún día.

Cardona también aporta a este tema desde otra óptica. Observa que la música contemporánea, por atonal o disonante que sea, es más fácilmente asimilada por el público si se encuentra en relación o en el contexto de otra manifestación artística como el cine, la danza y hasta la ópera. Ello porque esa relación con el otro medio, ayuda a que la música “cobre un sentido o cumpla una función descriptiva o de ambientación. O sea, se está escuchando la música en función de otra cosa que incluye la música como un elemento expresivo más”.

Pero, en general, el conocimiento incrementa la posibilidad de apreciar y gustar de esta música. Un ejemplo lo hallamos en la experiencia narrada por Sklioutovsky:

Yo sé que Carlos Quesada que escuchó [por] primera vez música de Mario [Alfagüell] y decía: “esto es terrible”. Medio año después, se convirtió en un admirador número uno que hoy, está admirando entre todo mundo (él tiene especialidad igual como yo, en música contemporánea) entre toda música él está admirando obras de Mario. Así Daniela Rodó... Y Daniela Rodó con qué orgullo venía tocando música de Mario.

Esto se relaciona directamente con lo dicho por Duarte en una cita anterior, acerca de que la escucha reiterada de cierto tipo de música provoca que deje de ser extraña y comience el gusto por ella.

Resumiendo, podemos apreciar que la valoración de la música contemporánea por gran parte del público, comienza con la valoración que le den los músicos. Ellos expresan valoraciones acerca de la calidad estética de la música, pero fundamentadas

en prejuicios adquiridos durante su formación y no tanto en juicios verdaderamente profesionales basados en un análisis musical profundo. Los músicos, al ser los responsables de qué música se escucha, inciden fuertemente en la formación del horizonte de expectativas de ellos mismos, del público y la crítica. Como solución a la “distancia estética” que surge por la falta de costumbre de escuchar este tipo de música, lo más importante es crear conciencia en los instrumentistas y en el público en general, de tener una apertura hacia este tipo de manifestaciones. Con ello se posibilitará una mayor identificación con la música contemporánea y lo que ella puede expresar.

### **3.3. Sobre el fenómeno de la interpretación**

Entrando propiamente en la interpretación de las sonatas, una de las primeras preguntas que se hizo fue: “¿Por qué interpretó esa sonata?”. Las respuestas fueron variadas. Rodríguez no respondió pues ella ha interpretado otras obras de Cordero, no precisamente la Sonata de 1985. Meza, por su constante preocupación por conocer y divulgar la música costarricense, ha interpretado la Sonata de Cardona en público en cuatro ocasiones. Solano y Familier lo hicieron porque les fueron sugeridas por sus profesores como parte de sus estudios y para darlas a conocer en distintos ámbitos. Ellos han interpretado la obra en público muchas veces, dentro y fuera de Costa Rica.

Sklioutovsky narra que, recién llegado a Costa Rica de su país natal (Kirguistán), fue contratado para ir a interpretar música contemporánea a los Estados Unidos. En ese momento comenzó a conocer un grupo de obras costarricenses entre las que se encontraban *K 509* de Luis Diego Herra, música de Benjamín Gutiérrez y las *32 Vagabunderías para piano bien temperamental* de Alfragüell. En ese grupo estaba asimismo la Sonata Op. 29, recién estrenada.

Gaytán interpretó la obra por su amistad con Igor de Gandarias y para grabarla en su primer disco como solista. Además de la grabación, la ha interpretado en unas cinco ocasiones más en público. Solares lo hizo apenas una vez, gracias a una invitación a participar en el Foro de Compositores del Caribe en el año 1999. Junto a la sonata, interpretó otras obras de compositores afiliados al Foro. Por último, Montenegro lo hizo en una única ocasión por su relación personal con el compositor.



Con base en la recomendación de Rodríguez Legendre (2002), también se preguntó a los intérpretes qué dificultades había presentado la obra para la ejecución e interpretación: lectura, ritmo, expresividad, profundidad, memoria y demás aspectos relacionados con la interpretación. Meza y Sklioutovsky no contestaron.

Solano afirma que la obra presenta dificultad en la ejecución por razones técnicas. Igualmente, presenta dificultades para la expresión y la profundización pues, al ser una obra de carácter descriptivo, (la pieza se basa en varios cuentos del libro *El llano en llamas* de Juan Rulfo e incluye textos extraídos de él):

Implicó una planificación de la interpretación para poder recrear los escenarios y emociones descritas en el texto; dificultades en el ritmo debido a la complejidad de la métrica y de la figuración; dificultades de memorización debido a la complejidad del texto musical (Esta complejidad no solo es propia de la obra sino del estilo ya que la construcción/estructuración de la música contemporánea suele no ser visible a simple vista lo cual implica un estudio/análisis de la obra para lograr un mejor entendimiento que facilite el proceso de memorización y permita una ejecución “consciente” de la obra).

O sea, primero es necesario leer la novela y “respirar su aire”<sup>115</sup> para la correcta interpretación de la sonata.

La falta de una preparación adecuada acrecienta el nivel de dificultad. Familier asegura que el montaje de la pieza le fue difícil “porque tiene una estructura muy diferente a la que estoy acostumbrado. Lograr expresividad en la pieza fue un proceso más largo que en otras piezas por esta misma razón”. Esto es parte de la problemática de la mala preparación con que cuentan los músicos académicos para la interpretación de la música contemporánea.

Rodríguez, quien igualmente ha interpretado obras de Cordero, al preguntársele qué tipo de dificultades emergen al tocar este tipo de música, expresa de manera categórica: “¡Todas!... cuando hay un pasaje que parece fácil de memorizar, tiene grandes retos técnicos que superar”.

---

<sup>115</sup> Expresión aportada por Alvarenga, 2009: contacto personal.

Montenegro contó con la asesoría del compositor para el montaje de *El oscuro de Éfeso*. Señala que no es una pieza difícil aunque, por el tipo de escritura, lo parezca. Agrega que “es una pieza muy interesante, muy bonita musicalmente, a mí me dio mucho gusto tocarla. Es una pieza bien hecha”.

Acerca de la *Sonata abstracción* de Igor de Gandarias, Solares y Gaytán manifiestan que la lectura, el descifrar la obra, es intrincado. También la expresividad y la memoria. Gaytán dispuso de asesoría por parte del compositor en el proceso de preparación de la pieza.

El hecho de gozar de la asesoría del compositor es un factor fundamental en el estreno de una obra musical. Rodríguez recomienda que “si el compositor está accesible, debe consultarlo de tener alguna duda. Cada uno debe saber qué se pretende con una obra musical, qué debe crear uno en el público, qué se quiere transmitir”. Sin embargo, eso no sucede todo el tiempo. Cordero, por ejemplo, debido a la distancia no pudo escuchar la versión de su sonata interpretada por Familier ni por el autor de esta tesis. Cardona tampoco ha oído todas las interpretaciones de la suya. Sí escuchó la de Solano, quien afirma que la opinión del compositor de su interpretación fue favorable. Lo mismo ocurrió con Alfagüell, quien no pudo escuchar la versión de Sklioutovsky, pero está muy complacido con la interpretación que escuchó en su estreno. Igor y David de Gandarias han tenido la satisfacción de escuchar las interpretaciones de sus sonatas y expresar su complacencia. Lo mismo declara Asturias de las interpretaciones de Susan Huson y Massimiliano Damerini quienes, además de interpretarla muchas veces en público, han realizado grabaciones en casas disqueras de marcas reconocidas, como se verá en el capítulo IV.

Al intérprete en su trabajo, permanentemente le incumbe la responsabilidad de dar a conocer el mensaje que quiso transmitir el compositor con su obra musical. Esto lo confirman todos en sus respuestas. En el caso de la música contemporánea dicho compromiso es aún mayor, pues la interpretación de música de cierta antigüedad y de una reconocida calidad asegura una recepción inmediata<sup>116</sup>, aun cuando la ejecución no haya sido del todo buena. Con la música contemporánea la responsabilidad del

---

<sup>116</sup> Como la música tradicional de concierto de compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Stravinsky y Bartók, por mencionar algunos pocos...

intérprete es mucho mayor, sobre todo si es el que estrena una obra, porque la suya es la “interpretación fundacional”. Más aún, para Sklioutovsky, “con la música contemporánea, el intérprete tiene doble responsabilidad: consigo mismo y con el autor”, y añade que “el primer deber de un pianista es mostrar la música de su época”.

Posiciones similares mantiene Alvarado, quien estima que el papel del intérprete es la buena recepción de la música nueva, y precisa que “el intérprete debe hacer el mejor trabajo posible. Incluso, poner su ego en otro plano y hacer lo mejor que puede hacer para un autor que está vivo, porque entonces la responsabilidad recae sobre el autor”. Y agrega:

Tanto es así que con una función mala de Bach o de Beethoven y dice: “no estaba muy bien tocada esa pieza”. Estaba muy mal tocada. ¡Te aburríste! No le puedes echar la culpa a Bach o Beethoven. En el caso de la música contemporánea es imprescindible que sea una buena presentación porque entonces la culpa va a ser del autor.

El intérprete, según Solano,

...es el vínculo entre la música y la audiencia. Debe procurar generar el interés, motivación y aprecio por la música en el oyente y velar por el “bienestar” de ésta. Sin embargo, el intérprete debe estar al servicio de la música y no al servicio del público.

Meza sostiene que “se debe eliminar el mito de que [la música contemporánea] es difícil, de que es extraña y se debe presentar para el disfrute o la concientización”. Por último, Solares considera que el intérprete “tiene que involucrarse totalmente dentro de la obra, igual que con cualquier obra del repertorio tradicional”.

Los críticos también juzgan como “tremenda” y “decisiva” la responsabilidad del intérprete en la buena recepción de la música nueva.

Esta responsabilidad adicional del intérprete en la imposición de cierto tipo de música ya se analizará en los capítulos IV y V, en los análisis de los campos de creación musical.

De igual forma, algunos compositores opinaron acerca de este tema. Igor de Gandarias piensa que la responsabilidad del intérprete es muy grande,

...ya que es a través del intérprete que llegamos a la música acústica. En primer lugar él es el que decide el repertorio a ejecutar (en el caso de los pianistas). Si él mismo no conoce ni está dispuesto a experimentar con música no tradicional el proceso de difusión de la música contemporánea no funciona.

Para Asturias, el papel del intérprete es primordial. Afirma que “un intérprete debería de saber que tiene un compromiso con la música de su tiempo”. Luego, critica a muchos buenos intérpretes que son capaces de ejecutar bien la música del siglo XIX, pero no la música actual. Añade que “no puede ser un buen intérprete alguien que no tiene curiosidad. Que no tienen la curiosidad estética. No puede ser un buen intérprete, alguien que no tiene una cultura. Una cultura literaria amplia, pictural, arquitectural...”.

Hemos visto en este apartado, que la responsabilidad del intérprete en la buena o mala recepción de la música contemporánea es enorme. Es sumamente importante la tarea de ser el “intérprete fundacional” de alguna nueva corriente musical.

### **3.4. Horizonte de expectativas**

Cada pueblo, conforme crece y se desarrolla en el tiempo, crea un tipo especial de música para cada ocasión. Por esta razón, las personas esperan ciertas características de la música según sus usos y funciones. En el caso de la música de concierto, las sociedades occidentalizadas, desde hacer varios siglos, se han guiado por el paradigma de la música tonal lo que hace que, tanto el público como los músicos, esperen que la música que se escuche en dichos eventos cumpla con los parámetros del paradigma. No obstante, los compositores que emplean los lenguajes

más contemporáneos en su música no crean sus obras conforme lo dicta el paradigma y, por ende, son obras de ruptura.

Uno de los temas de mayor interés en este estudio, como se ha reiterado, es conocer cómo se enfrentaron el horizonte de expectativas de los intérpretes con el nuevo horizonte que les presentó la sonata que interpretó cada uno. Específicamente, la pregunta fue “¿qué esperaba de la sonata antes de conocerla?”<sup>117</sup>. Familier y Sklioutovsky no respondieron a ella. Las respuestas de los demás fueron las siguientes:

Meza: Cada nueva obra es un descubrimiento, una creación y me gusta la complicidad que se genera entre la obra, el compositor, el público y su intermediario.

Solano: Esta sonata no solo fue la primera obra de Cardona que llegué a interpretar sino que también fue mi primer contacto con su música. A pesar de esto, el hecho de que la sonata estuviera basada en textos de Juan Rulfo me llevó a considerar la obra como de carácter descriptivo.

Rodríguez: No esperaba encontrar un estilo tan diferente al que estoy acostumbrado.

Solares: Tenía temor de no poder interpretarla.

Gaytán: Nada.

Montenegro: Yo esperaba un garabato, porque David es loco. Pero poco a poco él me la fue explicando. Ya después que yo la toqué, me gustó. Entonces vi que no era un garabato.

---

<sup>117</sup> Por ser un elemento tan importante para el análisis, se han transcrito literalmente las respuestas de los intérpretes.

Es notorio el desconocimiento que existía antes de enfrentarse a la obra no sólo de la obra misma, sino igualmente de la obra de los compositores estudiados.

En cuanto a los críticos, Sáenz indica que no conoce las sonatas que se analizan en esta tesis, pero sí parte de la obra de ambos compositores costarricenses. A continuación se transcribe la respuesta completa a la pregunta “¿Qué espera cada vez que escucha una obra de estos compositores?”.

Bueno debo admitir que, de Cardona... a Cardona lo escucho con mucho interés. No simpatizo mucho con la música de Alfagüell. La encuentro difusa, la encuentro... no me mantiene el interés auditivo, no logro concentrarme bien en lo que hace, en lo que escucho. En última instancia yo me imagino que me aburro escuchándolo. Lo último que le escuché fue un Concierto para piano... era algo que, por lo menos, tenía un pianista, en el Teatro Nacional: interminable, duró como ciento cincuenta minutos y bueno... Luego ahí con la cosa que hizo, lo que él llamó una ópera, “La Fábula del Bosque”, no encontré que... muy espectacular el montaje, etc., pero musicalmente no encontré... no le encontré mucho mérito. Pero ¡diay!, los críticos somos famosos por equivocarnos...

Con todo, Sáenz afirma que antes de ir a un espectáculo en el que se presente alguna obra de estos compositores, trata de llegar a él sin prejuicios. Y agrega:

No quiere decir que a veces no tenga expectativa. Sobre todo sí me ha gustado una obra o lo contrario de expectativa, cierto recelo. Pero yo trato de hacer “tabula rasa” y no llegar con prejuicios. No llegar ya con una actitud. No, eso no sería honesto intelectualmente, o, incluso como crítico. Uno no puede llegar ya con una actitud, con prejuicios. Así que yo trato de escuchar.

Alvarado señala que seguramente oyó las sonatas sin prejuicios, puesto que era mucho más joven y, en realidad, no esperaba nada de lo que iba a oír. En la actualidad, las oíría “con tremendos prejuicios”.

Los únicos compositores que manifestaron algo acerca de sus expectativas cuando se va a interpretar una obra suya, fueron Alfragüell y Cardona. El primero dijo:

Espero que el público la acoja con entusiasmo. Eso siempre pasa. Estoy ya fascinado que pasa todo el tiempo. Si se toca bien... lo que espero yo es que el director y los ejecutantes hagan caso a algunas cosas básicas de mi música. Otras inventen de su lado y la alteren y la transformen y la enriquezcan como quieran. Eso siempre es interesante con algunos elementos abiertos.

Por su parte, Cardona expresa que espera que el intérprete “logre recrear la obra según su propia forma de entenderla y su propia sensibilidad”. Además, que tenga un cuidado especial con el manejo de la densidad contrapuntística para que:

Las distintas voces, las distintas actividades musicales que se están desplegando, se oigan y que no se pierdan simplemente en medio de una textura un poco desarticulada y efectista. Pero cada quien tiene su forma particular de hacerlo. Me he encontrado con pianistas que tienen sensibilidades muy, muy diferentes.

En resumen, vemos que el horizonte de expectativas de cada actor lo lleva a esperar, a cada uno, cosas distintas de las obras musicales nuevas. Por un lado, los intérpretes guardaban cierto temor antes de enfrentarse a la obra por ser desconocida y escrita en un lenguaje novedoso. Después de interpretarla, tuvieron un considerable nivel de satisfacción. Los compositores, por su lado, también mostraron gran complacencia con las interpretaciones escuchadas. Los críticos manifiestan más prudencia a la hora de escuchar música nueva. La manera cómo se modificaron sus expectativas luego de conocer la música, se estudia a continuación.

Como complemento de la pregunta anterior, y para confrontar su horizonte de expectativas con el que le presentó la respectiva sonata y cómo se modificó con su interpretación, se les consultó acerca de los resultados después de haber interpretado la sonata. Más específicamente, la pregunta fue: “¿Se cumplieron sus expectativas con la interpretación de la obra?”. Rodríguez<sup>118</sup>, Montenegro y Sklioutovsky, no respondieron. Los demás contestaron de forma afirmativa. Solano precisó que “la obra se apegó a las consideraciones previas que tuve acerca de su naturaleza descriptiva. La obra busca y logra, a través de la música, recrear los escenarios descritos en los textos”. Familier por su parte, señaló que sus expectativas se cumplieron “en el sentido de haber interpretado una obra que se destaca por su innovación”.

Se indagó también la opinión del compositor acerca de su interpretación. A esta pregunta respondieron Montenegro, Gaytán, Solano y Solares. Montenegro, muy efusivamente, afirmó que a David de Gandarias “le encantó” y agregó un comentario de Igor de Gandarias: “Aquí —me dijo Igor— pasaste a otra etapa”.

Gaytán expresó que la opinión de Igor de Gandarias había superado sus expectativas. Solares, quien tocó la misma sonata dijo: “Igor quedó satisfecho. Lo que él *quería era que yo hiciera exactamente todo lo que está escrito en la Sonata*”.

Finalmente, Solano manifiesta que “la interpretación recibió una opinión favorable por parte del compositor”.

De los críticos, Sáenz no respondió pues no escuchó la sonata. Alvarado, quien ha escuchado las tres sonatas guatemaltecas, dice que, en los casos de Asturias y David de Gandarias, no recuerda cuál fue su opinión acerca de la interpretación, pero considera que deben haber quedado muy agradecidos. De Igor de Gandarias, afirma que él “tiene un rango amplio de tolerancia. Al punto de decir ‘bueno, está bien’... Asumo que aguanta lo que sea. Él piensa que ‘hizo lo mejor que pudo’”.

Los propios compositores también dieron declaraciones tocantes a la interpretación de su obra. Cardona dijo:

---

<sup>118</sup> Por no haber interpretado la sonata en estudio.



Gerardo [Meza] tocó esta obra, pero yo nunca estuve presente por alguna razón. Solano, por ejemplo, tocaba con un cierto virtuosismo, sobre todo en los movimientos rápidos, que a mí me parece un poco excesivo. Incluso en los tempi. Es un poco más *flashy* la obra así, no como me la había imaginado. Pero, por otro lado, no me disgustó oír la pieza así, porque tenía una cierta cosa particular que es el aporte de él o de su contexto formativo.

Alfagüell asevera haber quedado sumamente satisfecho con la interpretación de su sonata, con excepción del tempo del segundo movimiento que debió haber sido mucho más lento. Asturias no lo expresó directamente, pero es notoria su satisfacción con las interpretaciones que ha tenido su obra.

De todo lo anterior, fácilmente se puede concluir que, tras el desconocimiento que existía tanto de las obras estudiadas como de los compositores mismos, la interpretación de las sonata provocó una gran aceptación por parte de los respectivos intérpretes, y la interpretación complació a los autores. Incluso, suscita un entusiasmo que es notorio en las respuestas a las preguntas planteadas.

No es posible medir la respuesta del público en retrospectiva; aun así, en el próximo apartado se cuenta con la percepción de los actores entrevistados sobre la reacción que causó la interpretación de las obras en el público.

### **3.5. Acerca de la recepción**

#### **3.5.1. Del público**

Parte fundamental en el proceso artístico es la recepción de las obras. Basado en el principio de que el proceso de comunicación implica un emisor, un medio<sup>119</sup> y un receptor, y que no es un proceso unidireccional sino que todas las partes se enriquecen con la participación de las otras, el público funge como el “receptor” en el proceso de la comunicación artística<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> En el de la música implica también un intérprete.

<sup>120</sup> Como se ha aclarado anteriormente, es imposible hacer una medición de la reacción del público que ha escuchado las sonatas, pues son obras que se estrenaron hace mucho tiempo y se ejecutan en pocas ocasiones.

Entre los temas tratados en las entrevistas, fue relevante saber cómo reacciona el público cuando se interpreta este tipo de música, y más específicamente, cómo reaccionó ante la interpretación de las sonatas. Las respuestas fueron variadas, aunque la mayoría expresa que el público reacciona de manera positiva a la música de estos compositores. Depende del público, según Gaytán. Solano no supo cómo especificarla, ya que la obra fue interpretada integrando un programa y los comentarios recibidos fueron siempre acerca del concierto en general y no de las obras en particular. Meza, Rodríguez y Familier hacen comentarios cortos de las respuestas positivas del público. Las respuestas de Solares y Montenegro, en cambio, fueron más específicas. Solares indicó que su colega Alma Rosa Gaytán le había comentado que se notaba que la obra gustaba, y agregó que “el público reaccionó con entusiasmo. Hubo muchos aplausos. El Maestro Jorge Sarmientos gritó ‘Bravo’. Todo eso me dio mucha satisfacción”.

Montenegro, por su parte, consignó: “El público se mostró muy entusiasta. Los alumnos también. Mis alumnos fueron y todo: ‘¡Ay qué lindo! Muy bonito pero qué raro’”.

Sklioutovsky estima que mucho depende del intérprete. Si la interpretación es buena, habrá una buena recepción. Pone como ejemplo los estrenos de dos obras de Alfgüell: el *Concierto para cello y piano* y el *Concierto para piano, mano izquierda sola*. Uno como experiencia negativa y el otro como experiencia positiva. En el primero, según las declaraciones de Sklioutovsky y del propio Alfgüell, a pesar de que la ejecución de los solistas fue extraordinaria, el director no supo cómo interpretar la obra y la ejecución fue pésima. La crítica a ese concierto fue sumamente dura<sup>121</sup>. Por el contrario, añade Sklioutovsky, en el estreno del *Concierto de la mano izquierda* Alfgüell obtuvo una ovación<sup>122</sup>. Y reitera lo dicho por Alvarado: “...pienso yo que si la obra está bien interpretada, siempre hay un triunfo. Pero si no es un triunfo, entonces necesito pensar es igual que si tocan música de Bach y no hay un triunfo, es que la música no [fue] suficientemente bien interpretada”.

---

<sup>121</sup> Sáenz, crítica aparecida el 24 de mayo de 2004 (incluida en el anexo 3).

<sup>122</sup> El mismo Sklioutovsky aclara que “ovación es una cosa que no se puede ni obligar, ni arreglar, ni comprar, ni vender... Ovación es otra cosa. Ovación es cuando el público (está) loco”.

Como se señala en el capítulo IV, Andrés Sáenz, desvalorizando al público nacional, señala que éste siempre aplaude. Expresa que él, en sus críticas, trata de dar indicios o de mencionar la reacción del público porque:

Me parece que es importante hacerlo. Incluso, cuando a menudo mi reacción ha sido muy contraria a la del público. Ya que la del público haya sido muy favorable y la mía menos favorable o al revés, que el público ha sido apenas cortés y que a mí me parecía que la obra merecía mayor...<sup>123</sup>.

En el caso de Cardona y otros compositores nacionales, Sáenz asegura que el público aplaude bastante. Sin embargo, en el caso de Alfragüell afirma que “en algunas ocasiones, más bien la recepción ha sido tan exagerada, que he tenido la impresión de que se trata de... una claqué que está aplaudiendo al compositor. Desmedida la reacción”.

Alvarado acota que “la intención de ir a un concierto para oír música contemporánea ayuda mucho”. Es decir, un público que asiste a un espectáculo de música contemporánea, sabiendo qué es lo que puede esperar, reaccionará de manera más positiva que un público que no esté preparado para ello.

En lo que atañe a los compositores, Alfragüell, aunque no recuerda la reacción que hubo por parte del público con la interpretación de su sonata, sí se muestra muy satisfecho. Indica que “la vez más extraordinaria fue el día del estreno de la *Sinfonía de Despedida*, Op. 102”. Y agrega:

Realmente, a veces ha habido una ostentosa acogida e interés de mi música... en general ha sido muy bonito... Es evidente que la gente en este país está ávida de que haya cosas distintas. Pero no distintas por ser distintas, sino por obedecer a años de elaborar una propuesta personal. Por el goce de inventar una propuesta con algunos detalles personales.

---

<sup>123</sup> La declaración del entrevistado quedó inconclusa. Por otro lado, Alfragüell habla de esto mismo en la cita ubicada en el numeral 3.2 del capítulo 3.

Cardona señala que “es difícil saberlo”. Y al igual que Sáenz, opina que “la gente aquí (y en muchos otros lados) aplaude cualquier cosa”. También sospecha que, por ser el nuestro un medio tan pequeño, la gente “tiene un poco de miedo de hablar porque creen que si dicen algo malo, entonces no les vas a saludar más nunca o cosas por el estilo”. Finaliza diciendo: “Lo único que espero (del público) es que oiga más o menos con los oídos abiertos y si les gusta, pues qué bueno, si no, pues también”.

Igor de Gandarias comenta que ha experimentado reacciones muy distintas ante su música. Algunas obras han despertado sentimientos de simpatía, pues su música es muy evocadora. Otras personas han reaccionado negativamente ante obras de denuncia social y política.

### **3.5.2. De los músicos**

Con respecto de la reacción que produce este tipo de música en los músicos instrumentistas y compositores, hubo pocas respuestas. Montenegro, categóricamente, asevera:

Los músicos no dicen nada pero en el fondo no les gusta lo contemporáneo. Ellos no pasan de Stravinsky, que la *Consagración de la Primavera* y todo eso. Pero, a Debussy y a todos los compositores rusos ya los tocan, por el paso del tiempo. Pero lo muy contemporáneo no.

Sklioutovsky juzga que la opinión de los músicos acerca de la música de Alfagüell, depende de su nivel como músico: “Quien [tiene] más nivel como músico, [tiene] más alta opinión sobre la música de Mario... Menos nivel, menos opinión”.

Alfagüell, por su parte, opina que:

Hay muchos colegas que les resulta muy humillante la obra del compositor. Es rarísimo... En lugar de pensar que es un trabajo complementario entre ejecutantes y compositores, lo que hacen es hacer ver que los compositores no existen, que ellos son los dueños de la música. Entonces, se tocan las cosas de los colegas, de los compositores del pasado, pero del presente no porque

entonces ellos... Algunos hacen ver como que en el presente no se compone. Entonces se tocan sólo cosas del pasado.

Narra el autor que, cuando se estrenó su *Sinfonía de despedida*, hubo una gran acogida por parte del público:

Tanto así que [un miembro de la OSN] y todos esos hicieron una votación en la Sinfónica para que esa obra nunca se volviera a tocar. Porque había fascinado a tal punto, que no era posible permitirlo. Entonces la obra nunca se volvió a tocar en la Sinfónica.

Sáenz opina que Cardona es respetado como compositor por parte de los músicos. Señala que ha notado que con Alfragüell “ha habido otros indicios de otros compositores que lo consideran como un caso aparte, en cierto modo”. Agrega que esto sucede igualmente entre los músicos intérpretes, y acota:

Tengo la impresión de que no reúne muchas voluntades favorables. Su música se considera hasta cierto punto, como algo de charlatán. Yo no sé hasta que punto eso es una apreciación subjetiva mía, nadie me ha dicho eso explícitamente. Pero uno nota, por diferentes indicios, que su música no despierta mucho respeto entre los músicos.

Con este comentario, resume la reacción de los músicos ante alguna música nueva y ante las bromas que escribe el compositor en sus partituras.

Alfragüell recuerda que al compositor canadiense Murray Schafer le gustó la sonata y dio algunas recomendaciones acerca de la interpretación del segundo movimiento. Por su parte, Cardona refiere que desde hace unos quince años mantiene relación con un grupo de músicos de nivel internacional, entre ellos el Cuarteto Latinoamericano de México, quienes se han preocupado por interpretar su música “a fondo”. Lo cual ha sido una experiencia sumamente enriquecedora. Aunque, según precisa, “no a todos los instrumentistas les cuadra o les funciona mi música”.

Igor de Gandarias, con respecto a la reacción de los músicos, cuenta que ha observado “desde la abstención de comentarios de personas a las cuales la pieza no ha agradado, hasta expresiones efusivas de otros músicos”. Pone como ejemplo al pianista y productor musical Luis Fernando Quijivix quien, luego de haber producido el disco de Alma Rosa Gaytán, en el que incluyó la *Sonata abstracción*, le dio una entusiasta felicitación. Esa misma anécdota la narró Paulo Alvarado en su entrevista. Pero, por otro lado, de Gandarias comentó que algunos músicos de la orquesta “llegan a mofarse o tocar de mala gana” música contemporánea que no conocen”.

### **3.5.3. De la crítica**

En cuanto a cómo reacciona la crítica ante estas obras, tanto los instrumentistas como los compositores y directores de instituciones musicales descalifican a los críticos en los dos países y consideran que no hay crítica profesional en música.

Sobre la crítica en Costa Rica, Eduardo Solano plantea:

Es un monopolio. Encuentro que esta crítica es poco objetiva y que se fundamenta en convenciones y atractivos cuestionables. Además, resulta más una descripción ornamentada que un escudriño y comprensión de la música y de quienes la ejecutan.

Alfagüell es todavía más duro cuando dice que el crítico oficial “siempre tiene que ver cómo destruye el trabajo de los demás”. Vargas y Cardona consideran que la crítica en Costa Rica es meramente descriptiva. “Es una crítica que no es muy crítica”, expresa Vargas, y agrega: “Todavía no hemos llegado al nivel de que tengamos gente que pueda opinar sabiendo de esa música. Pero puede ser que en poco tiempo se logre”. Esto fue objeto de análisis en el capítulo IV.

En Guatemala, el panorama es similar. Gaytán, lo mismo que los hermanos David e Igor de Gandarias, opinan que la crítica musical no existe en el país. Lo único que existe son comentarios descriptivos. Gaytán incluso sostiene que “son comentaristas y no siempre son objetivos”. Montenegro estima que, luego de Luz Méndez de la Vega, no ha habido más crítica en Guatemala. Sí menciona que

Alvarado escribe sobre música en la revista dominical de la *Prensa Libre*. Solares, en cambio, reconoce que “el otro comentarista es Paulo Alvarado, músico reconocido en nuestro medio, cuyas opiniones son de gran calidad”.

Cerrando esta sección, David de Gandarias comenta que:

El único que se atreve a escribir y hacer una crítica es Pablo Alvarado. Es el único que he visto y no una crítica con todos los elementos que se necesita. Es una crítica más bien subjetiva la que hace él. Y por eso es que muchas veces erra [sic], porque no tiene los elementos como para poder hacerlo. Pero no hay. Crítica no hay.

### **3.6. Otros temas relevantes extraídos de las entrevistas**

Finalmente, se buscó conocer la opinión de los actores acerca de si la composición de este tipo de sonatas provocará en el futuro una renovación en los lenguajes musicales. En este sentido, hubo opiniones encontradas.

Los pianistas Familier, Meza, Montenegro, Rodríguez, Sklioutovsky y Solares dieron respuestas positivas. Meza, amplía su declaración y afirma que “la renovación ya está hecha... en el caso de la serie completa de obras para piano, que viene construyendo Alejandro Cardona puedo ver aportes importantes, desde la poética musical, a la técnica escritural [sic] para piano...”.

Solares indica que sí, pero que debe haber mucho mayor comunicación y la organización más frecuente de eventos como el Foro de Compositores Latinoamericanos, que se llevó a cabo en Guatemala en mayo de 1999.

Sklioutovsky es mucho más entusiasta refiriéndose a la música de Alfgüell cuando afirma: “Yo tengo el convencimiento que esto renueva lenguajes del mundo... Él es lenguaje”.

En forma negativa respondieron los pianistas Solano y Gaytán. El primero estima que “la forma sonata tuvo su apogeo y agotamiento en el período clásico y desde entonces... ha sido una forma ‘obsoleta’”. Con todo, reconoce que existen casos particulares de sonatas de alto nivel en épocas posteriores, entre las que incluye la sonata de Cardona.

Por parte de los críticos, Alvarado asevera que los lenguajes musicales de la región no se renovarán con la composición de este tipo de sonatas.

Tengo la impresión de que no lo va a hacer, no porque no pudiera hacerlo de alguna manera, sino porque es un recurso que ha estado en manos de un grupo muy pequeño de gente, incluso dentro del pequeño mundo de los compositores. Creo que ha sido más, en palabras de Joaquín Orellana, la clase de cosas que se usan para sonar de vanguardia. Y ya es una vanguardia de hace 50 o 60 años. Llega América Latina... yo diría que va a tener que plantear otra cosa como más sencilla. Puede ser un recurso incidental para cuando uno dice: "quiero sonar a..." pero como todo un lenguaje... me parece difícil.

Los compositores también tienen posiciones diversas. Así, Roque Cordero expresa: "No sé si el escribir ese tipo de obra por parte de los compositores centroamericanos renovará el lenguaje musical de la región".

Alfagüell es más positivo y considera que "estas sonatas, sin pretender demasiado, maravillas, es distinta, por lo menos es distinta de lo que yo he visto y escuchado. Entonces creo que son un aporte al repertorio occidental, universal...". De manera jocosa afirma: "Yo creo que renueva los lenguajes musicales de todo el cosmos".

Contrariamente, a esta posición respondió Igor de Gandarias con un contundente: "¡Ah no! Eso sí que definitivamente que no". Y agrega:

Lo que pasa es que el sistema mismo ya es un sistema que es histórico. Lo que pasa es que es fuerte y tiene todavía supervivencia. Porque hay compositores... Y estos compositores jóvenes están experimentando con el sistema dodecafónico. Ahora, yo lo siento como una parte de su formación estudiantil. No lo miro en ellos como lo que pasó con nosotros. Es una diferente situación. No lo veo como que eso daría la pauta como que de ahí surgiera un lenguaje latinoamericano. Al contrario. Yo pienso que este sistema



dodecafónico es el que menos tiene posibilidades de plantear una esencia latinoamericana o una innovación de algo. Porque si hubiera innovación, en el sentido de la música, tendría que ser a partir de los elementos propios. Porque, de lo que ya está conocido, sería la explotación de lo mismo. Claro, puede ser que yo no lo logre visualizar...

Los compositores entrevistados, y así se demuestra con la cita anterior, muestran resistencia a aceptar una acepción más amplia de serialismo, como la propuesta en esta tesis, que pueda incluir precisamente más elementos tomados de la tradición musical de la región.

David de Gandarias indica que no está seguro si la composición de este tipo de sonatas renovarían los lenguajes musicales del área. Opina que este tipo de reflexiones podrían tener alguna influencia si hubiesen mecanismos por los cuales comunicar esto a los jóvenes. Esto es, hacerlas llegar a los futuros músicos profesionales. Eso implicaría un cambio en los planes de estudio en las escuelas de música de la región.

Acerca del tema se interrogó asimismo a los directores de instituciones musicales. De ellos, los tres con formación musical contestaron que sí. Aun cuando algunos recurran a técnicas de composición ya utilizadas en otros ambientes, tanto el hecho de hacer una propuesta personal como el de incorporar en su música elementos de la cultura autóctona, constituyen un aporte de novedad a la música occidental. Más específicamente, María Clara Vargas señala:

Cada uno de los compositores, por supuesto que abren diferentes perspectivas a los que oyen, a los que tocan. Cada una de estas músicas probablemente tiene retos diferentes para el intérprete de muchos tipos. Desde el tipo de reto técnico hasta de interpretación, hasta de memorización. Me parece que, en ese sentido, probablemente aportan mucho, a pesar de yo no las conozco.

Para cerrar, se les preguntó a los diferentes actores “¿qué significa innovación en la música centroamericana?”. En resumen, sus respuestas dan a entender que

innovación será atreverse a utilizar diversas técnicas de composición, aunque hayan sido creadas en otros medios, con sus propios aportes. Modificar lo que ya existe con propuestas personales. Más específicamente, para Meza “innovar es apropiarse de técnicas de las tradiciones musicales mesoamericanas y occidentales y reelaborarlas”. Solano añade un objetivo: “La búsqueda de nuevas posibilidades y nuevos horizontes”. Ése, justamente, es uno de los aspectos buscados en esta tesis, el empleo con recursos propios, personales o regionales, de una técnica de composición creada en Europa.

Sklioutovsky, por su parte, lo ve desde la perspectiva del intérprete:

Yo veo cada vez innovación cuando yo puedo interpretar a mi manera o en la manera que yo pueda aplicar... Para mí es la expresividad de ideas nuevas de interpretación, de expresividad de emociones nuevas a música antigua, a música que ya tenemos.

Alvarado sostiene que en Centroamérica “la innovación es algo que está un tanto ausente por una razón: nos dedicamos a seguir tendencias y las atrapamos cuando llegan aun desfasadas en el tiempo y el espacio”. Entonces, “innovación probablemente... ha sido más el llegar con algo que ya existía que no es una innovación en otra parte, pero que aquí no se había hecho, un choque en esa forma, para definirlo”.

Los hermanos de Gandarias reflejan siempre en sus declaraciones, gran preocupación por la identidad musical de nuestros pueblos. En este sentido, Igor de Gandarias, considera que innovar es

realizar propuestas creativas nuevas a partir de elementos conocidos. Estos elementos podrían corresponder tanto a los patrones de comportamiento heredados de la cultura occidental o a las fuentes de la cultura popular tradicional.

Los directores de instituciones musicales, brindan aportes similares a los anteriores. Duarte dice: “Lo que yo considero innovación sería tomar las ideas que nos dan, porque nosotros no somos una isla apartada del mundo, lo que yo hago es porque en algún lugar lo escuché, lo que hago es ponerle algo mío”.

Finalmente, María Clara Vargas apunta que es posible que los compositores estudiados, en el contexto mundial, no estén haciendo grandes novedades, sin embargo, en nuestro contexto, su obra es muy importante porque es una etapa de nuestra historia. Para ella, los análisis musicales deben partir de nuestra propia realidad y no necesariamente en comparación con los compositores de Europa, eso “no tiene sentido”. Concuere con la idea expuesta antes por la mayoría de que innovar es ir rompiendo con lo que se ha estado haciendo. “No comparándola necesariamente con otros países porque cada uno tiene su proceso de evolución”.

Con respecto a este mismo tema, Cardona recomienda analizar a cada compositor “en su propia trayectoria: cómo es que desarrolla su lenguaje, hacia dónde va”. A eso añade:

Pero no hay que pensar que el valor de una música está en la renovación o la no renovación, en relación mecánica a un determinado contexto, porque nos podemos engañar muchas veces... Lo que, aparentemente, parece una cosa no muy renovadora, resulta, a la postre, ser mucho más interesante que lo aparentemente “renovador”.

Este tipo de estudio quedará para futuros trabajos de investigación.

Como síntesis de este capítulo, puede decirse que se ha realizado un recuento interpretativo de las respuestas que los agentes del campo ofrecieron en las entrevistas. Esto nos ayuda comprender más en detalle todo el mundo que gira alrededor de la interpretación de las obras musicales, comenzando con la escogencia del repertorio por parte de los intérpretes.

Al leer en retrospectiva lo expuesto, se observa la queja casi generalizada de los compositores por la mala actitud de muchos instrumentistas en contra de la

música contemporánea. No es posible saber si la composición de este tipo de música renovará los lenguajes en la región, pero su recepción podría mejorar si los instrumentistas incluyeran más música contemporánea en sus conciertos.

Como se ha estudiado, la mayoría de ellos se han formado y trabajan en instituciones conservadoras (los conservatorios y orquestas nacionales), que de alguna forma han impedido la creación y difusión de la música contemporánea. El horizonte de expectativas de los músicos interviene de manera directa en la escogencia e interpretación de la música. Al haberse formado su horizonte de expectativas en esas instituciones conservadoras, es reducido a la música tonal y no se ha sensibilizado hacia otros tipos de música<sup>124</sup>. Ese horizonte de expectativas se va moldeando desde la cuna y se va consolidando en el transcurso de la vida. Y si los músicos se dedican a la música del pasado y no incluyen música contemporánea en sus recitales, su público, ni ellos mismos, podrán ampliar sus horizontes hacia la música construida en otros lenguajes.

Además, las instituciones de la música oficial programan repertorios escogidos, muchas veces, con criterio comercial y se programan obras de fácil “venta”. Vale decir, se busca programar muchas obras de los siglos anteriores que, tradicionalmente, el público puede escuchar en la radio o de las que existen infinidad de grabaciones que se venden a precios muy cómodos en los supermercados más populares. Por estar familiarizado el oyente con esta música, la buscará sin cuestionamientos. Por parte de esas instituciones, existe gran falta de interés por cambiar, de ahí que en pocas ocasiones las orquestas de nuestros países programan obras novedosas, y menos aún de compositores nacionales, pues se piensa que puede ser “peligroso” que no sean aceptadas por el público o la crítica. Del siglo XX se ejecutan, sobre todo, obras tonales compuestas complaciendo el gusto de los patrocinadores. Cuando se encargan obras para estrenos, se piden obras tonales de corta duración, como se observa en las declaraciones de Alberto Carballo (2008: contacto personal), quien afirma:

---

<sup>124</sup> Ocasionalmente, en nuestro medio, un intérprete puede tocar un repertorio para el que es contratado o por solicitud expresa de otro actor del campo, que puede ser un compositor, o alguna institución.

En realidad lo que se pide es básicamente que la obra no pase cierto número de minutos, puede ser una obra de entre 12 y 15 minutos, eso para insertarla dentro de una programación que tiene que durar 1 hora y media, que es la duración de un programa de Concierto de la Temporada Oficial. Porque la obra va dentro de un concierto de temporada.

Desafortunadamente, en nuestros países, la música oficial no desarrollará un adecuado nivel de música nacional. Además, los compositores que hayan nacido en años recientes, crecerán con una identidad musical nacional muy pobre. La propuesta no sería eliminar la música más antigua de la programación de las instituciones, pero sí es necesario que haya un equilibrio. Debe tomarse en cuenta que por lo general el público reacciona positiva, y hasta entusiastamente, cuando se han presentado estas obras, según las declaraciones de los entrevistados y según este autor lo ha observado.

Cabe resaltar que los pianistas entrevistados sí tienen una buena actitud y gustan de la música de estos compositores. Por otro lado, de muchas de las entrevistas se desprende igualmente que no existe una crítica especializada en nuestros países que facilite la formación de un público cada vez más identificado con los lenguajes musicales contemporáneos.

El concepto de música contemporánea es sumamente amplio. Abarca lenguajes tan distintos como los contemplados en la nueva clasificación (periodización) propuesta en el capítulo II: desde lo vernáculo hasta la abstracción del realismo. Análisis como el que se ha realizado y los propuestos en la última sección por Vargas y Cardona, dan una nueva visión de los fenómenos musicales. Permiten valorar la música y los músicos centroamericanos, y entre ella las sonatas de construcción serialista, desde nuestra propia perspectiva, sin perdernos en comparaciones con un mar de expresiones musicales de otras latitudes. Porque al compararnos con ellas, no podremos dimensionar el impacto de esta música en nuestro propio contexto. Al compararnos con nosotros mismos, en cambio, podremos llegar al conocimiento del nivel de evolución alcanzado por nuestros compositores y por un lenguaje propio, una manera propia que existe en Centroamérica de hacer música.



Por otra parte, pensando cuán innovadoras son estas sonatas, nos preguntamos ¿qué significa innovación en la música centroamericana? Si se trabaja con los mismos instrumentos acústicos o electrónicos con los que se ha compuesto toda la música occidental y con fórmulas traídas de otras partes, no es posible ser muy original. En ese sentido, sólo Joaquín Orellana, gracias a los extraordinarios aportes a la música en general con la construcción de sus instrumentos y su música, ha dado muestras de una extraordinaria originalidad.

Innovación en música centroamericana, idealmente, serían las nuevas técnicas de composición que presenten los compositores centroamericanos, las nuevas propuestas para un nuevo tipo de expresión musical. Adicionalmente, al igual que se indicó al inicio de esta tesis, sostenemos que innovación en música centroamericana también es apropiarse de técnicas de composición creadas en otras latitudes y agregarles elementos extraídos de las tradiciones musicales de nuestros pueblos, ya de por sí híbridas. También son importantes las contribuciones personales que cada compositor o intérprete haga a la nueva música.

Finalmente, si un compositor buscara innovar nuestra música, no valdría la pena que utilice la técnica dodecafónica o serialista pura, tal como se propuso a inicios del siglo XX, porque eso sería más bien un retroceso pues dicho tipo de construcción, se ha demostrado, es igual de limitado que el sistema tonal y ya ha sido superado por algunos otros sistemas. Esto se podría hacer con el cuidado de conservar la identidad. Es decir, incorporar los elementos personales de cada uno y de cada sociedad para que pueda servir de renovación, conservando la identidad musical centroamericana e integrando elementos de la tradición, pero sin utilizarlos como se hace en la música popular, sino enriquecidos y transformados. Se podría emplear un serialismo libre o cualquier otro tipo de construcción, como lo han hecho los compositores estudiados en esta tesis.

## CAPÍTULO IV

### CAMPO DE CREACIÓN MUSICAL DE COSTA RICA

Como se señaló anteriormente, se analizarán los campos de creación musical de Costa Rica y Guatemala, como lugares de origen de las obras estudiadas en esta tesis y sus autores. Reiteramos que para comprender la producción de un artista, es necesario ubicarlo en el campo en el que se desenvuelve. El fin último de este trabajo es conocer la ubicación de los autores seleccionados en dichos campos<sup>125</sup>. De Guatemala provienen los compositores Rodrigo Asturias, Igor de Gandarias y David de Gandarias. De Costa Rica, Mario Alfagüell y Alejandro Cardona. Roque Cordero es un compositor nacido en Panamá, pero desde muchos años antes de su muerte no vivió más en ese país ni participó de su dinámica cultural cotidiana. Por esta razón, no se ha estudiado el campo de la creación musical panameña.

Basado en las propuestas de Bourdieu, en el marco teórico de la Introducción se han definido algunos conceptos que son utilizados frecuentemente en el análisis. Algunos de ellos son: campo, posición en el campo, agentes, capital simbólico, luchas, consagración artística e instituciones<sup>126</sup>.

En términos generales, la meta que se persigue, el capital simbólico que se busca alcanzar en los campos artísticos, es la consagración. Ésta es alcanzada, mayormente, gracias a la obtención de premios y otros reconocimientos por parte de los agentes y las instituciones que cuentan con poder de consagración. En esta dinámica, los agentes entablan una serie de luchas o estrategias por tener permanencia y lograr visibilidad en el campo, así como por ocupar los puestos de privilegio en el mismo. En esta dinámica intervienen también las instituciones y otros agentes con poder de consagración. En este punto se da lo que hemos denominado “agente-institución”, pues existen algunos proyectos que se han desarrollado por iniciativas personales de los agentes del campo dado que no está bien estructurado desde el

---

<sup>125</sup> El análisis de las obras propiamente se realizó en el capítulo 2.

<sup>126</sup> Se ha tomado la creación musical como un campo específico, ya que posee su propia dinámica interna con sus luchas e instituciones y su propio proceso de consagración. Para algunas personas, éste debería ser un subcampo del *campo general de la música* de cada país, sin embargo, en su seno hay una dinámica distinta a la que estamos tratando. De igual manera, el *campo general de la música* sería un subcampo del *campo de la cultura* en cada país, por lo que es posible considerar al *campo de la creación musical* como un campo aparte. Además, es posible considerarlo de tal manera, gracias a la importancia histórica que representan los compositores y su obra.

punto de vista institucional. Muchos de estos proyectos no adquieren permanencia y mueren con quienes los promueven. Es decir, estos agentes se convierten en instituciones y pasan a formar parte de la estructura institucional.

Siguiendo la metodología propuesta por Bourdieu, se ha elaborado un modelo del proceso de canonización de los compositores en sus respectivos países, y se ha hecho una descripción de los espacios de consagración, así como de los actores e instituciones que intervienen en él. Además, se ha buscado establecer cómo es el proceso de invisibilización al que se ha tratado de someter a algunos compositores.

Como resultado de este estudio se ha obtenido un esquema que funciona como una radiografía de los campos estudiados, que nos permite ver lo que no se puede observar a simple vista: cómo está constituido y cómo es su dinámica. Se ha diseñado de manera que sea posible observar cuáles compositores se ubican en los niveles de mayor consagración artística, más cercanos al canon de la música costarricense, y cuáles se mantienen en los niveles más bajos en el proceso de consagración. Se trata de un estudio crítico que, entre otras cosas, podría ser una importante fuente para los futuros investigadores de la música centroamericana.

En el seno mismo del campo general de la música se desarrollan, a su vez, varios campos muy diversos. Entre ellos tenemos el de la interpretación musical, en el que los agentes son los instrumentistas y directores. Asimismo, existe el campo de la creación musical comercial, el campo de educación musical y otros. Todos estos son aledaños al campo de la creación musical, que es el que se estudia en estos dos capítulos.

En el caso de la música centroamericana, el proceso de consagración de los compositores, que son los agentes principales en el campo, implica el empleo de “formas ingeniosas” para hacerse valer en el campo y obtener el mayor número de premios y otras distinciones. Esta lucha implica, para los compositores, la búsqueda de una presencia permanente, tanto en lo personal como con su música, en los medios de comunicación, el sistema educativo y los conciertos de las instituciones con poder de consagración. La consagración artística en nuestros países significa obtener, entre



otras ventajas, la “distinción”<sup>127</sup> de ser nombrado permanentemente por los otros agentes en las instituciones con poder de consagración.

Otros agentes que intervienen en este campo son los músicos intérpretes (incluidos los solistas, las agrupaciones y sus directores) y los compositores-musicólogos que escriben libros y artículos sobre música centroamericana.

Las instituciones que intervienen más directamente son las escuelas de música (en particular los conservatorios nacionales y algunas escuelas pertenecientes a universidades importantes), las orquestas nacionales y las de los conservatorios, las salas de concierto y los teatros, el público, los festivales, los medios de comunicación, la crítica y las instituciones estatales como ministerios y otros organismos con poder de consagración, sobre todo a través de los premios nacionales o internacionales. Estas instituciones, conjuntamente con los otros agentes de la red del campo musical, son los que han establecido las reglas del campo: cómo es el ingreso, la permanencia y ubicación de los actores en el propio campo.

En el transcurso de la investigación, se tuvo problemas con la obtención de los paratextos<sup>128</sup> producidos alrededor de la creación de las sonatas estudiadas. Los compositores y la mayoría de los intérpretes no han conservado programas de mano, ni otros textos, que ayuden a clarificar las condiciones en que se dieron.

El análisis de cada campo se ha estructurado buscando incluir detalles importantes. De ellos se han descrito los antecedentes y se han determinado las características del campo musical: quiénes son los agentes, las instituciones, cuáles son los espacios de consagración, cómo intervienen las instituciones y, entre otros, los temas propios de la dinámica del campo con el fin de ubicar a los compositores en él.

---

<sup>127</sup> Bourdieu dice que la “distinción”, desde el punto de vista del sentido estético, es “...una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican. Los gustos (esto es, preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable” (Bourdieu, 1998: 53).

<sup>128</sup> Los paratextos son todos los textos que giran alrededor de una obra artística: programas de mano de los conciertos, artículos de periódico y revista, entrevistas, críticas, anuncios, afiches y demás textos que ayudarían a la recreación del momento de la creación y ejecución de las obras estudiadas.

## 4.1. Análisis del campo de la creación musical costarricense

### 4.1.1. Antecedentes

El campo cultural costarricense de la segunda mitad del siglo XX, época y lugar de producción de las sonatas estudiadas, se desarrolló en el marco de lo que se denomina el Estado Benefactor que se instauró luego de la Revolución de 1948 (Cuevas, 1995: 17ss). El Estado, entre los nuevos aportes, disolvió el ejército, consolidó una sociedad bastante igualitaria con una gran clase media, creó nuevas instituciones y fortaleció algunas de reciente fundación, dando al costarricense una identidad singular de pueblo abocado a la paz. Entre esas instituciones creadas un poco antes de la Revolución de 1948, están la Orquesta Sinfónica Nacional, la Universidad de Costa Rica y el Conservatorio Nacional, instituciones que, desde su fundación, han marcado de manera importante el campo musical costarricense.

Aunque luego de la Revolución del 48 el apoyo brindado por el Estado a la Sinfónica y al Conservatorio fue realmente pobre, estas dos instituciones se fueron consolidando hasta alcanzar un nivel profesional aceptable. El Conservatorio fue creado en 1941 y dos años más tarde se integró a la Universidad de Costa Rica, creada en 1940. En 1970 sufrió una reforma con la que se transformó en la actual Escuela de Artes Musicales (Flores y Acevedo, 2000: s. n. p.).

La Orquesta Sinfónica Nacional fue fundada en 1942. En su desarrollo ha tenido dos épocas bien definidas. La primera se dio desde su constitución hasta 1971. Durante ese período tuvo varios directores extranjeros, iniciando con Hugo Mariani, su director fundador. No fue sino hasta 1967 en que se nombró a Carlos Enrique Vargas como el primer costarricense que fuera Director Titular de la institución. Vargas se mantuvo en el puesto, a pesar de considerables complicaciones presupuestarias y con músicos que, al no poder subsistir del salario de la Orquesta, debían realizar otras actividades (Flores y Acevedo, 2000). En 1971, fue removido de su puesto junto a la mayoría de músicos nacionales en el marco de una reorganización<sup>129</sup> promovida por Guido Sáenz, entonces viceministro del recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, quien consiguió no sólo la

---

<sup>129</sup> Llamada por Cuevas (1996: 171) como “refundación”.

asignación de un presupuesto mucho mayor para la Orquesta sino, con ello, desplazar a los músicos nacionales, que eran en su mayoría aficionados, por profesionales extranjeros<sup>130</sup>. Ese es el comienzo de la intervención de Guido Sáenz en el campo musical costarricense, en general.

Dentro de los contratos de los músicos que vinieron a trabajar a la Orquesta, se incluyó la obligatoriedad de impartir lecciones de instrumento en el Programa Juvenil, recién creado. Esto provocó que los jóvenes que ingresaron a estudiar a la institución lograran con el tiempo un buen nivel de ejecución instrumental.

En 1953 se fundó el Conservatorio de Castella, una institución de educación primaria y secundaria que ha estado presente tanto en el campo de la creación musical, como en muchos campos artísticos y culturales. El Castella, creado por Arnoldo Herrera, director de orquesta que recibió formación musical en México, ha sido cuna de una gran cantidad de artistas en todas las ramas.

En 1961 se creó otra de las instituciones que más ha marcado el campo de la creación musical en Costa Rica: los Premios Nacionales. Ésa ha sido una de las pocas políticas estatales que ha afectado directamente el campo de la creación musical en este país. Estos reconocimientos se han convertido en parte fundamental en el proceso de consagración artística en el campo de la creación musical costarricense.

El campo de la creación musical en la Costa Rica de la segunda mitad del siglo XX, fue liderado por dos de sus actores principales: Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez, quienes nacieron en 1937 e iniciaron sus estudios musicales en Costa Rica. Ambos, además, realizaron estudios de postgrado en el extranjero y regresaron al país no solamente a crear y estrenar sus obras, sino a manejar la cátedra de composición en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica desde su creación.

La presencia de la Escuela de Artes Musicales, y de la Universidad de Costa Rica en general, son de especial relevancia en el campo de la creación musical, porque los dos compositores mencionados prácticamente definieron el campo desde esa institución en las últimas décadas del siglo XX, pues casi todos los compositores

---

<sup>130</sup> Cfr. Cuevas, 1996: 172ss. Flores (1978: 79ss), entre otros, hace un extenso análisis del fenómeno de la reforma de la Sinfónica Nacional realizada por Sáenz. Este último, por su parte, realiza una descripción expiatoria del fenómeno en el libro *Para qué tractores sin violines* (1982) y en la obra de teatro "La llamada del tiempo" de 1989.

mayores de treinta y cinco años fueron sus alumnos. De igual forma, ambos fueron protagonistas de la reforma que sufriera el Conservatorio para convertirse en Escuela de Artes Musicales. Otro aporte notable de la Escuela es el ser sede de muchísimos eventos musicales, incluyendo de música contemporánea.

En 1971 se instituyó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, al que se adscribieron varias instituciones culturales ya existentes, como la Orquesta Sinfónica Nacional y los Premios Nacionales. Surgieron además otras instituciones, entre ellas el Coro Sinfónico Nacional y el Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional, hoy Instituto Nacional de Música. Esta última es una institución con un buen nivel de ejecución instrumental, pero que no participa directamente en el campo de la creación musical, puesto que no forma compositores y en su seno se ejecuta poca música costarricense.

En 1972 se fundó la Universidad Nacional la cual incluyó, casi desde su inicio, la Escuela de Música. Con los años, esta escuela ha elevado su nivel técnico y musical. En ella intervienen varios de los actores principales del campo de creación musical costarricense.

No fue sino hasta los últimos decenios del siglo XX que se comenzaron desplegar algunas iniciativas por parte de la empresa privada, mismas que favorecieron la creación y difusión de la música costarricense con algunas políticas específicas (Cuevas, 1995: 224ss). La música contemporánea en particular, se vio favorecida con la aparición del Centro de Música Contemporánea en la década de 1980, que albergó a compositores de todas las generaciones y organizó conciertos de importancia en el Teatro Nacional, y otras salas, con música de muy diversos estilos y lenguajes.

#### **4.1.2. Características del campo y la producción de sonatas**

Cada campo específico tiene características singulares, por lo tanto, el campo de la creación musical costarricense<sup>131</sup> posee las suyas propias. Una de ellas es que los agentes principales, los compositores, no dependen de él para su subsistencia. Casi

---

<sup>131</sup> “Campo de la creación musical” hace referencia al de la música de concierto. En el campo de la creación de música comercial, que es aparte, se desenvuelven otras personas que no necesariamente intervienen en este otro campo. Algunos actores tienen una eventual injerencia en ambos campos, como Álvaro Esquivel, Carlos Guzmán y Vinicio Meza.

todos, con muy pocas excepciones, trabajan en un campo aledaño al de la creación musical que es el de la enseñanza de la música<sup>132</sup>. Eso les da el sustento y las posibilidades de difusión de su música<sup>133</sup>.

Reiteramos que el campo de la creación musical costarricense está conformado por los compositores y sus obras musicales. Ellos son apoyados por una serie de agentes e instituciones que colaboran de manera decisiva en su ubicación en el campo. Los compositores de música de concierto, con excepción de los compositores de música electroacústica, dependen de modo directo de los intérpretes para la ejecución de su música. Éstos, a su vez, se convierten en protagonistas en este medio ya que sin ellos, la música no tendría presencia. Además, como se verá, ellos intervienen directamente en el proceso de consagración o, por el contrario, en la invisibilización de un compositor y sus obras.

En cada campo existen instituciones que contribuyen al ordenamiento de las fuerzas internas del campo mismo. Como se ha dicho, en Costa Rica el campo de la creación musical no está bien estructurado desde el punto de vista institucional. En él hay algunas instituciones con alto poder de consagración (que se mencionan más adelante), entre ellas las de la música oficial, y otras cuyo poder de consagración no es tan evidente, aunque tienen un peso fundamental en la constitución de este campo. Al lado de ellas, intervienen asimismo los “actores-institución”, descritos antes. Entre algunas de estas instituciones se da una pugna constante orientada a impulsar la consagración de alguno de sus compositores favorecidos, toda vez que, por lo general, cuando este actor obtiene un puesto de privilegio en el campo, ellas resultan también beneficiadas, como se observará más adelante, al incrementarse su prestigio.

Las instituciones con alto poder de consagración que contribuyen a ubicar a los agentes en este campo, son: el Ministerio de Cultura y Juventud por medio de sus Premios Nacionales y la Orquesta Sinfónica Nacional, las universidades públicas, los

---

<sup>132</sup> En el campo de la educación musical son otros los actores que se alían y se enfrentan entre sí. En Costa Rica, en las luchas en el seno del campo de la educación musical aparecen nombres como Carmen Méndez, Humberto Malavassi, Ana Isabel Vargas, Isidro Pardo y Luis Fernando Murillo, entre otros.

<sup>133</sup> Más adelante se podrá observar cómo se diferencian los actores del campo musical costarricense y el guatemalteco. El músico de ese país es mucho más versátil que el costarricense y realiza varias actividades musicales y académicas simultáneamente.

medios de comunicación y la coalición UNESCO-FLADEM<sup>134</sup>, estudiadas más adelante.

Algunas instituciones con menor poder de consagración, debido a que su trabajo interviene más laxamente en ese proceso, son los premios menores, los eventos (aislados o temporales) que se realizan de música contemporánea y las temporadas de conciertos privadas o de las universidades. A ellas se unen el público y la crítica, que en este campo específico no tienen una incidencia definitoria.

#### **4.1.3. Los agentes**

En los estudios tradicionales, tanto en musicología como en otros campos como el de la literatura, los autores han sido organizados en grupos definidos como generaciones. Algunos, un poco forzosamente, ubican en la misma generación a autores de diversos estilos y técnicas tomando en cuenta únicamente la cronología de nacimientos<sup>135</sup>. En el presente estudio la clasificación no se ha realizado por generaciones, sino que, de acuerdo con la teoría propuesta por Bourdieu y observando la lógica misma de este campo específico, se ha hecho buscando ubicar a los compositores en él con base en cuánta presencia tienen y en su nivel de participación en la dinámica del mismo, con el fin de lograr algún ascenso en su seno. Al final del capítulo se presenta una muestra gráfica de esto.

A continuación se ofrece una lista de algunos de esos agentes, en la que se ha colocado en primer lugar los que se relacionan directamente con esta tesis: Mario Alfagüell y Alejandro Cardona<sup>136</sup>. La lista continúa ordenando los compositores en orden descendente por edades. La mayoría de ellos han obtenido premios en composición a nivel nacional. La dinámica que se desarrolla en el campo se describe en el punto 3.3.

Mario Alfagüell (1948) fue, durante mucho tiempo, un compositor casi aislado del medio musical. Ni la Orquesta Sinfónica Nacional ni en las universidades

---

<sup>134</sup> UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) se refiere en este caso a la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO, cuyo Comité de Música fue coordinado desde su fundación en 1981 hasta 2000 por Carmen Méndez. FLADEM es el Foro Latinoamericano de Educación Musical, cuya presidenta también fue, de 2005 a 2009, Méndez. La filial del FLADEM en Costa Rica es el Foro Costarricense de Educación Musical –FOCODEM–.

<sup>135</sup> Exposición de cátedra del Dr. Francisco Rodríguez en el curso Semiótica textual y discursiva del DILAAC, Heredia, 2005.

<sup>136</sup> Sus datos biográficos se presentan en el capítulo II.

se quería tocar su música<sup>137</sup> y, aunque los músicos en general aún muestran alguna resistencia para interpretar su música, ha recibido varias veces el Premio Aquileo J. Echeverría<sup>138</sup> en composición. No ha sido sino hasta los últimos años que su música ha cobrado realce, en especial, gracias al trabajo del Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional y el trabajo conjunto que realizan la Escuela de Música de esa misma universidad y el Instituto Superior de Arte (UNA-ISA). En realidad, en la actualidad su obra se está tocando por la labor incesante de varios actores de campos aledaños, como profesores de piano, instrumentistas amigos suyos y algunas autoridades universitarias.

Alejandro Cardona (1959) es muy reconocido en el medio musical de la región. Se le respeta como un compositor serio que ha recibido premios nacionales en varias ocasiones. Su obra en general se caracteriza por la búsqueda de sonoridades especiales, tanto en obras para orquesta como en conjuntos de cámara y solistas. Su música, a pesar de ser de compleja construcción, resulta accesible para buena parte del público meced a esa búsqueda de sonoridades especiales y a la utilización de un gran dinamismo rítmico. Esto es, de cierta manera se aproxima al horizonte de expectativas del público y los músicos. Es reconocida igualmente su trayectoria con su grupo Calacas Blues. En palabras de Gerardo Meza (2008: entrevista), “tiene muy buena presencia” en el campo.

Hay otros compositores importantes para el estudio del campo de la creación musical costarricense. En primer lugar, Benjamín Gutiérrez (1937). Es el único compositor vivo que ha conseguido llegar al canon de la música costarricense<sup>139</sup>. Su música es de construcción neotonal y cuenta con una calurosa recepción por parte del público. Tiene obras de gran complejidad, sin embargo, las más populares como la *Pavana para cuerdas* y *Preludio y danza de la pena negra*, obras que lo han catapultado en el proceso de consagración, no lo son. Ha compuesto incluso obras en lenguajes más modernos como el serialismo que, según sus propias declaraciones, no

---

<sup>137</sup> Con humor, Alfagüell comenta frecuentemente que en Costa Rica, su música “está más proscrita que el ejército”.

<sup>138</sup> Descrito más adelante.

<sup>139</sup> En el canon de la música costarricense, Gutiérrez está acompañado por Julio Fonseca.

se tocan en el país sino que se han interpretado, sobre todo, en Europa (Gutiérrez, 2004: contacto personal). Es considerado el compositor oficial de Costa Rica gracias tanto a su dinamismo y presencia en las instituciones con poder de consagración, de las que ha recibido gran ayuda, como por la obtención de numerosas distinciones y su presencia en los medios de comunicación (Cardona, 2008: entrevista; Camacho 2008: contacto personal). Tanto, que el diario *La Nación* lo denominó “el compositor del siglo” al llegar el siglo XXI ([www.nacion.com/In\\_ee/1999/diciembre/01/pais1.html](http://www.nacion.com/In_ee/1999/diciembre/01/pais1.html)).

Bernal Flores (1937) es un compositor y musicólogo que obtuvo un doctorado en composición en los Estados Unidos y ha ganado varios premios a nivel nacional. Su técnica de composición se ajusta a lo que en esta tesis hemos denominado como música serialista. Desde hace varios años, en actitud misantrópica se aisló del mundo musical costarricense tratando de ser ignorado por las fuerzas del campo. Aun así, su presencia en él todavía es relativamente sensible puesto que participó de manera significativa, junto con Benjamín Gutiérrez, en la formación de la generalidad de los compositores mayores de treinta y cinco años, si bien algunos llegaron a renegar de él. Durante mucho tiempo, en particular en las décadas de 1960 y 1970, fue un comprometido defensor de la música costarricense. En 2007, el Seminario de Composición fue dedicado a Flores y a Gutiérrez en su setenta aniversario. En ese marco se interpretaron algunas obras de ambos (<http://www.nacion.com/viva/2007/mayo/12/espectaculos1093560.html>).

En los decenios de 1970 y de 1980, Luis Diego Herra (1952) fue un compositor de vanguardia que creó obras para solista, música de cámara y música de gran formato para orquesta, recurriendo a los lenguajes más modernos y experimentales. A mediados de la década de 1980 su lenguaje cambió de modo radical, retrotrayéndose a un tipo de música de influencia neotonal o neorromántica en la que se vale de ritmos tropicales, aun en sus obras grandes como su Sinfonía y su Concierto para marimba. Esa música ha sido promovida y grabada por la Orquesta Sinfónica Nacional, dentro y fuera del país, lo que le ha valido un alto nivel de consagración y cierto grado de oficialidad. Por su presencia en las temporadas y grabaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional y en la Universidad de Costa Rica, se creyó que se convertiría fácilmente en el compositor oficial heredero de Gutiérrez. No



obstante, Herra no aprovechó esa circunstancia para entronizarse a la cabeza del campo. Su presencia en el campo ha disminuido un poco, pues cada vez se escuchan menos estrenos de obras suyas.

Carlos Guzmán (1957) es un compositor de música comercial mediática que ha contado con un apoyo considerable de las instituciones de la música oficial, en virtud de sus esporádicas incursiones en la música de concierto. Su obra *Inspiraciones costarricenses*, popurrí sobre canciones folclóricas costarricenses<sup>140</sup>, ha sido interpretada por las orquestas Sinfónica Nacional, Sinfónica Juvenil y Filarmónica en reiteradas ocasiones, dentro y fuera del país, y grabada por la Orquesta Sinfónica Nacional. Eso le confiere estatus de oficialidad. En el mismo camino, en el año 2008 recibió el Premio Nacional por su obra *Sinfonía de los volcanes*. (<http://www.mcjdcr.go.cr/premios/index.html>).

Carlos Castro (1963) es un compositor de música tonal. Desde hace un tiempo ha incluido en su música ritmos y otros aspectos de la música tropical<sup>141</sup>. Es profesor en el Instituto Nacional de Música, en la Escuela de Estudios Generales y en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Se ha promocionado desde algunos espacios de difusión y de consagración creados por otros agentes del campo. Recientemente, la Orquesta Filarmónica, en su primer disco, grabó su *Concierto del Sol* para guitarra y orquesta con Mario Ulloa<sup>142</sup> como solista. Con esta obra, Castro ganó un Premio Grammy, premio otorgado a la música comercial en los Estados Unidos. Dicho premio le ha concedido un cuestionable prestigio en diferentes círculos, dado por su carácter comercial. O sea, quien lo obtenga será porque cumple los parámetros exigidos por las casas disqueras y no necesariamente por su calidad o profundidad artística. Un detalle adicional es que los medios de comunicación comerciales no le han dado una gran difusión a este hecho, como se esperaría de un evento de esta magnitud.

---

<sup>140</sup> Muchas de las cuales ya habían sido utilizadas por Julio Fonseca en su obra *Gran fantasía sinfónica*, de carácter nacionalista.

<sup>141</sup> Es importante recordar lo que se explicó en el capítulo 1 acerca de la música compuesta para satisfacer el horizonte de expectativas del público y las empresas discográficas.

<sup>142</sup> Destacado guitarrista costarricense, profesor en la Universidad Federal de Bahía, Brasil, que cuenta con una gran popularidad y reconocimiento por parte del público y la prensa costarricenses.

Eddie Mora (1965) es un violinista graduado en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, que ha incursionado en la composición y la dirección orquestal desde hace varios años. Él ha buscado los espacios para promocionar su música, para lo cual ha ido escalando posiciones en la estructura de la Universidad de Costa Rica, llegando en la actualidad a ser decano de la Facultad de Bellas Artes. Mora se ha servido de esos puestos para promoverse, logrando producir desde la institución grabaciones y publicaciones y tener una presencia permanente en la programación de la Radio Universidad de Costa Rica. Ha contado con espacios de difusión para su música a causa de su cercanía con un grupo de amigos con poder de decisión, como autoridades universitarias, que lo apoyan en ese proceso. También, con la Orquesta Sinfónica de Heredia, de la que es director titular, interpreta con frecuencia obras suyas. Ha obtenido varios premios a nivel nacional como el Premio Nacional en Música y el Premio Áncora.

Marvin Camacho (1966) es un compositor de música no tonal. Su música siempre es de un carácter fuerte y percusivo (casi agresivo). Debido a esto, su estilo de composición ha sido definido como “primitivista” (Camacho, 2008: contacto personal). Por su constante trabajo en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica, en la ciudad de Turrialba, ha logrado un aporte especial: debido a sus frecuentes presentaciones, el público de la zona, que es rural, ya está familiarizado con la música contemporánea, comportamiento que difiere notablemente con el de otras audiencias del resto del país. Camacho ha ido escalando puestos en la Universidad de Costa Rica, hecho que ha colaborado en la promoción de su música, tanto en el seno de la institución como en el extranjero. Ha obtenido dos premios. En 1984, ganó el “Premio Nacional de Artes Siete Provincias”, otorgado en una única ocasión, y en 2007, el Premio Aquileo J. Echeverría en composición compartido con Mario Alfragüell. Su música ha sido grabada en México y España (Camacho, 2010, contacto personal).

Vinicio Meza (1968) es un clarinetista, compositor, músico de orquesta y de jazz, graduado en los Estados Unidos. Desde hace unos años es profesor en el Instituto Tecnológico de Costa Rica y miembro del cuarteto de jazz Swing en 4. Compone por encargo, además de música de concierto, música tropical y de jazz para

las más diversas agrupaciones del país. Su nombre tiene gran presencia en el campo, ya que muchas de sus obras se han estrenado y grabado. Incluso, su *Concierto para cuarteto de trombones y orquesta* fue interpretado por el cuarteto Trombones de Costa Rica en España. Es muy admirado como clarinetista, de concierto y de jazz, así como compositor de música tonal. Ha recibido el Premio Nacional en Música en composición y en ejecución instrumental.

Otro compositor de música tonal es Carlos Escalante (1968). Por su carácter y estilo de composición, goza de buena aceptación en el campo, principalmente por parte de los músicos de la Sinfónica Nacional. Ha compuesto numerosas obras incidentales para danza y teatro. Obtuvo una maestría en Composición en Sudáfrica. Es profesor en el Instituto Nacional de Música y en la actualidad sólo compone por encargo (Escalante, 2009: contacto personal). Entre los galardones que ha obtenido están Premio del Certamen Permanente 15 de Septiembre, otorgado por el Ministerio de Cultura de Guatemala en 1992, por su *Sonata para violín y piano*, y el primer premio en el concurso realizado para celebrar el centenario del Teatro Nacional en 1997, obtenido con su *Sinfonía centenario*. (Escalante, 2009: comunicación electrónica)

Otto Castro (1972) es compositor de música electroacústica. Ha obtenido algunas becas para realizar estudios y trabajos en laboratorios de música electroacústica en varios países. Tiene gran presencia y dinamismo en el campo. Ha trabajado en instituciones no musicales como el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y el Centro Cultural de España. Realizó recientemente un vídeo sobre la historia de la música electroacústica en Costa Rica<sup>143</sup>. Colaboró con Cardona y Carlos Castro en las actividades del Centro de Música Contemporánea y con Cardona y Mora en los Seminarios de Composición. Su música se ha ejecutado en varios eventos internacionales fuera del país. En el año 2009 ganó el Premio Aquileo J. Echeverría por su obra *El canto de la Llorona*, interpretada por un grupo de música antigua con electroacústica.

---

<sup>143</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=\\_9eBnQiN9t8](http://www.youtube.com/watch?v=_9eBnQiN9t8) y <http://www.youtube.com/watch?v=5ERSKKx55g4&feature=related>

Además de los mencionados, existe un número importante de compositores de mediana edad, que se encuentran en un nivel más bajo en el campo. Esto porque, aun cuando han logrado tener presencia por el apoyo de instrumentistas o las instituciones, esa presencia todavía no es tan fuerte. Algunos de ellos son Allen Torres (1955), Pilar Aguilar (1956), William Porras (1956), Andrés Saborío (1958) y Marco A. Quesada (1964).

Saborío, quien ha compuesto obras serialistas, ha escrito en diarios de circulación nacional comentarios sobre música contemporánea y música de sus colegas. Él ha librado una fuerte pero infructuosa lucha por hacer escuchar su música en diversos ámbitos.

Otros compositores que han desarrollado la profesión, si bien su presencia es aún menor (algunos incluso, se han automarginalizado), son Ana I. Vargas, Carlos Amador, Mauricio Zeledón, Rima Vargas, Alberto Campos, Carlos Paz, Adrián Quesada, Sandra Duarte y Alejandro Argüello. De ellos, Zeledón, Duarte y Rima Vargas, han compuesto obras serialistas.

Entre los compositores más jóvenes se encuentran Jorge Alvarado, José Mora, Guido Sánchez, Berny Siles y Alonso Torres, entre otros. Ellos están iniciando su participación en el campo. Su música, tonal en su mayoría, ha sido interpretada en conciertos y festivales internacionales por varios solistas y agrupaciones, que hasta las han incluido en sus discos. Algunos de ellos ya han ganado premios por sus composiciones.

Hay otros compositores jóvenes que integran el grupo de la música electroacústica “Oscilador”, y que son liderados por Otto Castro. Este grupo ha organizado eventos musicales apoyados por algunas instituciones no musicales y, en 2008, presentaron su primer disco con obras de algunos de ellos (Otto Castro, 2008).

Hay un grupo especial de compositores mayores, sin presencia real en el campo desde hace mucho tiempo. Se les recuerda porque, en épocas pasadas, tuvieron algún papel relevante en el campo. A este grupo pertenece Bernal Flores. Un lugar especial en este grupo ocupa Ricardo Ulloa Barrenechea (1928), pintor, poeta, investigador, crítico, pianista y compositor. Dejó de componer hace muchos años. Su música fue presentada en las décadas de 1970 y 1980, y desde esa época dejó de

participar en el campo cultural del país. En la actualidad está dedicado a la pintura y se le recuerda esporádicamente en algunos conciertos especiales.

Finalmente, en este mismo grupo se encuentra Jorge Luis Acevedo, cuya presencia en el campo musical fue relevante en los decenios de 1980 y 1990, cuando presentó obras de gran formato (cantatas escénicas) en el Teatro Nacional con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica, gracias a su dinamismo en los puestos de director de la Escuela de Artes Musicales y decano de la Facultad de Bellas Artes. Ha presentado sus obras en numerosos foros internacionales, entre ellos, los Foros de Compositores del Caribe. Ha realizado aportes en diccionarios enciclopédicos especializados en música. En la actualidad mantiene una vida muy activa en su localidad de residencia en el cantón de Santa Ana, donde dirige un conservatorio, pero su presencia en el campo de la creación ya no tiene peso.

Agentes claves en el campo de la creación musical son los instrumentistas<sup>144</sup>, pues a ellos se debe que la música de estos compositores se pueda escuchar. Ellos deciden cuál música dar a conocer y cuál no y, por consiguiente, tienen, junto con las instituciones con poder de consagración, el poder de elevar a un compositor a los más altos niveles de consagración o hacerlo desaparecer, invisibilizándolo. Algunos instrumentistas, incluso, llevan a cabo luchas en favor de unos compositores o en contra de otros.

Un grupo de agentes del campo que para el presente trabajo se erigen en institución, son los profesores de piano. Ellos han contribuido de manera significativa a rescatar y promocionar mucha música costarricense y sus compositores, por medio del estímulo a sus estudiantes para que interpreten esta música. Varios de ellos trabajan para el convenio que existe entre el Instituto Superior de Arte y la Universidad Nacional, y han realizado una gran labor de promoción de la música de Cardona y Alfragüell. Ellos son Alexandr Sklioutovsky, Gerardo Meza, Luis Monge, Ludmila Melzer y Tamara Sklioutóvskaia. En la Universidad de Costa Rica también hay un grupo de profesores que estimula la interpretación de música contemporánea costarricense, entre ellos Flora Elizondo, Pilar Aguilar y Jorge Carmona.

---

<sup>144</sup> Más específicamente, para la música analizada en esta tesis, son los pianistas.

Los educadores musicales, igualmente, cumplen un papel protagónico en el proceso de consagración de los compositores. Ellos se han encargado de difundir la biografía y la obra de los compositores nacionales. Sobre todo educadores afiliados al FLADEM-FOCODEM, puesto que se han promovido a través de estas organizaciones.

En general, la estructura de un campo, permanece mientras sus agentes van cambiando. Durante la presente investigación se ha observado que el campo de la creación musical costarricense no posee una institucionalidad muy estructurada. O sea, es bastante informal y muchas veces depende de acciones individuales (más bien, ocurrencias) de actores del campo que se empeñan en alcanzar alguna meta en especial. Esta característica del desarrollo de empeños personales en el campo de la creación musical en Costa Rica, es en efecto propia de campos poco institucionalizados. Depende de acciones individuales y, por ser poco estructurado, cuenta con flexibilidad para integrar cambios. Esto mismo es afirmado por Guido Sáenz quien, en entrevista concedida a Rafael Cuevas, sostiene que "...las políticas culturales... mucho tienen que ver con la persona que asume de algún modo el liderazgo..." (Cuevas, 1995: 89).

Muchas de estas personas han ocupado puestos de dirección en las instituciones musicales del país. Uno de los pioneros en este tipo de empeños fue Arnoldo Herrera, quien fundó y dirigió el Conservatorio de Castella durante muchísimos años. Otro personaje que impulsó su proyecto personal fue Guido Sáenz. Desde sus puestos de Viceministro primero y luego Ministro de Cultura (varias veces), diseñó la reforma de la Orquesta Sinfónica Nacional y la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil. Además, creó la Fundación Ars Música, que financia la mayoría de las actividades de ambas instituciones. Más adelante, otros personajes han creado o apoyado proyectos grandes. Algunos de ellos han sido Jorge Acevedo y María Clara Vargas, directores de la Escuela de Artes Musicales, y Carmen Méndez desde varios puestos importantes<sup>145</sup>. También Zamira Barquero, conocida soprano

---

<sup>145</sup> Carmen Méndez, como secretaria permanente del Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO, como directora de la Escuela de Música de la Universidad Nacional y como miembro del Consejo Universitario de la misma universidad, ha realizado una enorme labor en pro de la educación musical no sólo en Costa Rica sino del continente en general. Es una de las

costarricense, quien creó el Archivo Nacional de Música que funciona en esa institución y que ha recibido premios a nivel internacional por su labor. Su trabajo tiene algunas características que se tratarán más adelante.

Varias instancias de la Universidad Nacional con incidencia en el campo son, en primer lugar, el convenio UNA-ISA que se instauró por esfuerzo de Alexandr Sklioutovsky, secundado por un grupo entusiasta de profesores de ambas instituciones; en segundo lugar, la mención en Cultura Musical del DILAAC, creada por empeño de Magda Zavala e Israel Carrillo<sup>146</sup>. A estas dos iniciativas se unen la creación de la Orquesta y el Cuarteto de la UNA con su peculiaridad de ser especializados en música centroamericana, fruto del empeño personal de Carmen Méndez, y el Festival Repercusiones creado por iniciativa de Carmen María Alfaro. Sin embargo, la Orquesta, el Cuarteto y el festival tuvieron una corta vida.

#### **4.1.4. De las instituciones que intervienen en el campo**

En este campo específico interviene una serie de instituciones de las cuales, varias tienen un gran poder de consagración.

##### **4.1.4.1. Ministerio de Cultura y Juventud**

Entre las instituciones con mayor poder de consagración, el Ministerio de Cultura y Juventud<sup>147</sup> ocupa una posición relevante. Su poder se ramifica en varias direcciones, pues a él están adscritas algunas de las instituciones culturales más importantes: la Compañía Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Danza y el Teatro Nacional, entre otras. En el campo de la música pertenecen a él la Orquesta Sinfónica Nacional, el Instituto Nacional de Música, el Coro Sinfónico Nacional y la Compañía Lírica Nacional (estas últimas no interpretan música costarricense). Pero,

---

máximas autoridades en el campo de la educación musical en toda Latinoamérica, pues los años 2008 y 2009 fue presidenta del Foro Latinoamericano de Educación Musical -FLADEM-. Desde algunos de los puestos de dirección que ha ocupado ha procurado impulsar la obra de su esposo, Mario Alfagüell. Fue también directora general de la Orquesta Sinfónica Nacional, único puesto desde el que no favoreció directamente el trabajo de Alfagüell (Méndez, 2006: contacto telefónico).

<sup>146</sup> A partir de 2009, inicia una instancia que se espera que tenga una gran presencia no sólo en el campo de la creación musical, sino en todos los campos que se desarrollan alrededor de la música. Se trata de la primera generación de investigadores formados y graduados por el DILAAC en su mención en Cultura Musical. Sus investigaciones en el campo de la música y sus futuras publicaciones serán valiosos instrumentos de consagración.

<sup>147</sup> Llamado hasta hace poco, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

más que esas instituciones, es con los Premios Nacionales, otorgados anualmente, que el Ministerio interviene de forma más directa en el proceso de consagración de los compositores y otros músicos y artistas en el país.

#### **4.1.4.2. Las universidades públicas**

Un grupo de instituciones que incide directamente en la conformación de este campo, son las universidades públicas. Tanto la Universidad de Costa Rica como la Universidad Nacional han apoyado la difusión de las obras de varios compositores. Ellas, además, han patrocinado —o por lo menos acogido— la mayoría de las actividades de divulgación de música costarricense en los últimos veinte años, como los Seminarios de Composición, organizados entre ambas instituciones, y numerosos conciertos especiales. Inclusive, desde el año 2007 la Universidad Nacional creó su propia orquesta con un perfil muy especializado en interpretación de música centroamericana. Ella ha estrenado obras recientes o ha ejecutado obras más antiguas que han sido poco interpretadas en la región. Durante el año 2010 no tuvo ninguna nueva presentación.

#### **4.1.4.3. La crítica y los medios de comunicación**

En otros países, en muchos campos del arte, incluidos los campos de creación musical, la crítica tiene un gran peso. En Costa Rica, sin embargo, como se verá más adelante, los compositores que emplean los lenguajes más contemporáneos sostienen que la crítica aquí carece de un peso determinante en la creación de sus obras. Eso se debe a que, hasta el momento, esa crítica ha sido descriptiva más que analítica o formativa, y no incide mayormente en las decisiones de los premios ni en la composición misma de la música<sup>148</sup>. No obstante, los compositores de la música oficial<sup>149</sup>, tratarán de manera permanente de complacer al sistema, incluyendo a la crítica. El fenómeno de la crítica musical y su incidencia en el campo de la creación musical costarricense, se analiza más adelante en este mismo capítulo.

Se trata de un fenómeno histórico, ya que Ricardo Ulloa, quien realizaba crítica musical en la Costa Rica de las décadas de 1960 y 1970, afirma: “Es muy

---

<sup>148</sup> Ejemplos de esto se incluyen más adelante.

<sup>149</sup> Señalados más adelante.



difícil pensar en una crítica musical en países subdesarrollados. La gran crítica musical es para los países plenamente desarrollados. La crítica musical no tiene sentido en países pequeños” (Molina, 2008: s. n. p.). A pesar de esta observación, creemos que una crítica objetiva y conducente a formar un público con criterio bien fundamentado es necesaria en nuestros países, por más pequeños que sean, porque es un vehículo fundamental en dicho proceso.

La crítica musical aparece en el diario *La Nación* en la sección “Viva”. En esta misma sección se publican numerosos artículos acerca de eventos artísticos y musicales en general, pero principalmente de música comercial. En otra sección del mismo diario, la sección dominical llamada “Áncora”, se publican a menudo artículos más especializados en música de concierto realizados por músicos profesionales. Esta sección, eventualmente, otorga premios a artistas en varias ramas, entre ellas la música. De dicho premio se tratará más adelante.

Eventualmente, aparecen críticas y artículos musicales en el *Semanario Universidad*, de la Universidad de Costa Rica, así como en el periódico *Campus* de la Universidad Nacional, realizados por lo general por músicos profesionales.

#### **4.1.4.4. Otros premios**

Algunos compositores costarricenses han obtenido el primer lugar en el Certamen Permanente Centroamericano 15 de Septiembre, que otorga eventualmente el Ministerio de Cultura de Guatemala. Se trata de un premio que ha venido a menos en su prestigio en toda la región, pero que tuvo relevancia enorme en el proceso de consagración de artistas de todos los campos de la cultura artística en otras épocas. De él se hablará en el próximo capítulo.

Existen otros premios menores en el ámbito nacional que también dan cierta distinción, de ahí que han sido importantes espaldarazos en el proceso de consagración de los compositores del país. Son los premios de la Asociación de Compositores y Autores de Música (ACAM), el Premio Áncora del diario *La Nación* y el premio Jorge Volio que concede el Colegio de Licenciados y Profesores en Artes, Ciencias, Filosofía y Letras (COLYPRO). Este último no ha contado aún con divulgación por parte de la prensa.

#### 4.1.4.5. El público

El público costarricense como institución, no goza de gran peso en la consagración artística de los compositores. El costarricense es un público muy benévolo, toda vez que no hace gran diferencia entre un compositor u otro y aplaude las obras con entusiasmo y orgullo de que un compatriota haya realizado una obra musical independientemente de su profundidad, estilo, construcción o duración<sup>150</sup>. De acuerdo con los compositores entrevistados, ellos componen obedeciendo sus necesidades expresivas y no primordialmente para complacer al público. Con todo, es notorio en sus declaraciones que esperan siempre la aprobación de su obra por parte de éste.

Al respecto, Alejandro Cardona asegura que cuando compone una obra nueva, “simplemente compongo para mí. Las exigencias del público son algo que no pesan en lo más mínimo... no estoy componiendo *jingles*...” (Cardona, 2008: entrevista). Por su parte, sobre el mismo punto Alfagüell indica que piensa más “en la obra misma que realmente en lo que pueda esperar del público. Porque además veo que casi todo lo que presento al público le gusta” (Alfagüell, 2008b: entrevista). Sin embargo, ambos compositores hablan con entusiasmo en las entrevistas de los éxitos obtenidos con algunas de sus obras por parte del público.

Es importante reiterar aquí que se está hablando del campo de la creación musical. En Costa Rica, hay otros campos que giran alrededor de la música que están más estructurados, como el de la educación musical y el de la interpretación de música de concierto. Ambos disponen de una estructura institucional y no dependen tanto de la interacción con otros campos para su propia dinámica.

#### 4.1.4.6. Instituciones binacionales

Tres instituciones culturales binacionales han intervenido positivamente en este campo específico. Son el Centro Cultural de España, el Centro Cultural Costarricense-Norteamericano y el Instituto de México. Su aporte ha consistido, especialmente, en albergar eventos musicales en los que se ha interpretado mucha música nueva costarricense.

---

<sup>150</sup> Incluso, varios de los actores del campo entrevistados, como Alejandro Cardona (2008) y Andrés Sáenz, (2008), dicen que el público costarricense “aplaude cualquier cosa”.

#### **4.1.4.7. Otras instancias**

Recientemente se ha abierto la posibilidad de una divulgación relevante en el campo de la creación de música para piano. Se trata del Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell Teixidó. En las ediciones recientes del concurso se ha encargado la composición de obras para incluirlas como obligatorias en la categoría superior del concurso. Eso le ha valido a los compositores una excepcional difusión internacional, que será pronto un espacio de consagración significativo en Latinoamérica. Los compositores favorecidos hasta el momento han sido Benjamín Gutiérrez en 2002 con dos obras; Luis Diego Herra en 2004, una obra; Eddie Mora en 2006, una obra; y Alejandro Cardona en 2008, una obra. Para la edición del concurso de 2010 no se incluyeron obras de compositores vivos (Vargas, 2007: s. n. p).

Por otro lado, la mayoría de los compositores con presencia en este campo han ingresado a él favorecidos por coyunturas singulares. Aunque en la década de 1980 algunos ya se habían comenzado a dar a conocer como Alfagüell y Herra, otros, como Marco A. Quesada y Carlos Castro, lo hicieron en los conciertos de música contemporánea que se realizaron en esa época en el Teatro Nacional y otras salas, organizados algunos por el Centro de Música Contemporánea que tuvo una vida breve. La mayoría eran estudiantes de composición de la Escuela de Artes Musicales, alumnos de Flores y Gutiérrez. Los más jóvenes han tenido que ir buscando los espacios para su inserción definitiva en el campo. Los métodos de ascenso se estudian en el numeral 3.2.

#### **4.1.5. Los espacios**

Los lugares en los que con más frecuencia se presenta la música contemporánea costarricense para piano, son la Sala 107 de la Escuela de Artes Musicales y el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, el Paraninfo Daniel Oduber de la Universidad Estatal a Distancia, la Escuela de Música de la Universidad Nacional y el Teatro Eugene O'Neill. Ocasionalmente, se han ofrecido conciertos en el Teatro 1887, en el Salón Dorado del Museo de Arte Costarricense y, en años más recientes, en el Auditorio Clorito Picado de la Universidad Nacional. En

el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo se han efectuado conciertos de música electroacústica.

En el decenio de 1980, se organizaron varios conciertos importantes de música contemporánea costarricense en el Teatro Nacional. En ellos se estrenaron muchas obras de varios compositores jóvenes en esa época. Se dejaron de realizar por la desarticulación del campo y la falta de apoyo del mismo Teatro. Hasta el año 2009, año en que finaliza este estudio, con la excepción de los estudiantes del Instituto Superior de Artes, era sumamente difícil para un músico nacional tocar en la Sala principal del Teatro Nacional, y menos todavía si interpretaba música contemporánea. La ópera *La fábula del bosque* de Mario Alfagüell se presentó, como parte de su estreno, en el Teatro Melico Salazar.

Los centros culturales binacionales, como se mencionó, han sido escenario de conciertos de música reciente en el país. En el Teatro Eugene O'Neill del Centro Cultural Costarricense-Norteamericano, se han celebrado conciertos de música reciente de compositores como Mario Alfagüell, Eddie Mora y Pilar Aguilar. En el Centro Cultural de México y en la Embajada de ese país, ha habido también estrenos de música costarricense. Otro espacio se ha abierto, bajo la responsabilidad de Otto Castro, en el Centro Cultural de España que ha albergado eventos musicales de relieve, como el Festival del Foro de Compositores del Caribe 2005 y otros foros y conciertos con y sobre música nacional.

Un espacio de divulgación imprescindible en la actualidad y que podría servir como paso para la consagración futura, es la Internet, toda vez que para las nuevas generaciones representa a menudo la única fuente de información que consultan. Para ellos, lo que no está en la red, casi que no existe. También desde ese ámbito se llevan a cabo esfuerzos por un reconocimiento del público con acceso a ese medio. Aparecer en listas de compositores, en 'blogs' especializados, en las páginas oficiales de las instituciones gubernamentales y otros espacios de este tipo, proporciona cierta solidez a la posición del compositor en el campo. Algunos compositores nacionales aparecen en páginas tan acreditadas como [composers21.com](http://composers21.com)<sup>151</sup> o la del Colegio

---

<sup>151</sup> Importante página a la que recurren compositores de todo el mundo, aun los más reconocidos, organizada por Dan Albertson quien hace una minuciosa revisión de los textos y catálogos que incluye.

Latinoamericano de Compositores de Música de Arte ([www.colegiocompositores-la.org](http://www.colegiocompositores-la.org)) o en varias a la vez. De igual modo, os nombres de varios de ellos se encuentran en la página del Ministerio de Cultura (<http://www.mcjdcr.go.cr>).

Este espacio ya ha sido aprovechado por Otto Castro para dar a conocer en el ámbito internacional su trabajo de música electroacústica y el de algunos otros compositores costarricenses.

Por último, el panorama para los compositores de las futuras generaciones parece indicar que ellos mismos tendrán que consolidar cierta institucionalidad, crearse nuevos espacios de difusión y consagración, o bien apoderarse de los existentes para iniciar su camino hacia la consagración artística.

#### **4.2. Dinámica en el seno del campo**

El campo de la creación musical en Costa Rica presenta un dinamismo moderado, por cuanto la actividad de conciertos tiene una intensidad media y no hay muchos estrenos de música nacional. Este campo, como se ha dicho, no está muy firmemente estructurado y los compositores luchan con fuerza por alcanzar un alto nivel de consagración, aunque sin pretender depender económicamente de él<sup>152</sup>.

Conforme sus propias declaraciones, los compositores estudiados crean sus obras con una considerable autonomía. Vale decir, cada uno conserva su estilo personal y utiliza la técnica de composición según sus necesidades expresivas, siempre en espera de un reconocimiento por parte del público y de las instituciones con poder de consagración<sup>153</sup>.

Cardona (2008: entrevista), ampliando una cita anterior, expresa acerca del tema que:

Cuando compongo una obra nueva, simplemente compongo para mí. Las exigencias del público son algo que no pesan en lo más mínimo. No estoy componiendo *jingles*... y no tengo por qué gustarle a nadie en particular. Si

---

<sup>152</sup> Luchas que no son precisamente confrontaciones personales entre los diferentes actores del campo.

<sup>153</sup> Eventualmente, si existe la posibilidad, procuran que los pocos eventos en los que se interpreta su música queden registrados, ya sea en video o, por lo menos, en discos de audio. Desafortunadamente, casi no existen registros gráficos de presentaciones de las sonatas estudiadas, pues los compositores no guardan un registro de todos los paratextos alrededor de ellos.

no quieren tocar mi música, pues que no la toquen. Es una decisión de cada quien. Yo no le voy a imponer mi música a nadie. Y si se toca, pues algo tendrá para que la gente quiera tocarla. Eso también es una cuestión de gustos, pero más que nada es una cuestión de calidad.

La primera lucha que libran los compositores es para lograr que su música sea interpretada. Eso conlleva varias situaciones. En primer lugar, implica buscar instrumentistas dispuestos a tocar la música, de preferencia, gratuitamente. En segundo lugar, es necesario conseguir un espacio para llevar a cabo la presentación. En tercer lugar, conseguir apoyo institucional para la organización y divulgación del evento y, por último, colaborar con su montaje. Una de las labores que en ocasiones se torna más difícil es encontrar el financiamiento para montar cualquier tipo de espectáculo mayor. En especial, si es de música escrita en lenguajes más modernos.

Con todo, no siempre es así. Algunas veces, instrumentistas con un recital ya organizado buscan a los compositores para pedirles música. Entonces, todo se facilita para el compositor. Ésa es una de las razones por las que algunos han logrado destacar más que otros. Un compositor dinámico, amigo de músicos, y con la astucia necesaria para apropiarse de espacios de difusión musical, podrá cosechar un nombre y estar presente en la lucha por la consagración. Esto es, su capital social es fundamental en este proceso.

En este sentido, Cardona (2008: entrevista) afirma que cuenta con grupos de instrumentistas que le han permitido una gran difusión de su obra en el ámbito internacional. Considera que eso se debe a que:

Son gente que trabaja en muchos lados y mueve mucho la música que montan, como por el hecho de ser ejecutantes extraordinarios... Para el Cuarteto Latinoamericano he hecho cuatro cuartetos, una obra para cuarteto y orquesta y una obra para cuarteto de guitarras y cuarteto de cuerdas, que también ahorita va a salir en un disco... [con un] cuarteto de guitarristas que son españoles... También he trabajado con el Ónix Ensemble de México... Y tengo una colaboración con un violista mexicano, muy bueno, que vive en

Tijuana, donde trabaja en la Orquesta de Baja California. Se llama Omar Hernández. Ya estoy trabajando ya el segundo encargo para él. O sea, que hay gente que hasta reiteran conmigo y eso me da gusto.

Este hecho tiene un peso relevante en su ubicación en el campo de la creación musical costarricense. Con respecto a este mismo tema, Alfagüell muestra su satisfacción al comentar que los alumnos del convenio entre la Universidad Nacional y el Instituto Superior de Arte (ISA-UNA) han llevado su música a escenarios de diversas partes del mundo. Señala que ahora:

Está circulando mucha más música de otros recursos. Y está gustando y está saliendo del país, que es lo más interesante. Esos de Alexandr [Sklioutovsky] llevan la música mía a todo lado. Desde Carnegie Hall hasta Moscú (Alfagüell, 2008: entrevista).

Por otra parte, existe un fenómeno llamativo en el campo de la creación musical costarricense. Los compositores, de una u otra forma, muestran cierto “respeto” unos por otros. Sin embargo, en el momento en que se toca alguna de sus obras, comienza la lucha en otro nivel del campo. En ese momento se inicia un esfuerzo entre algunos agentes, como instrumentistas y profesores de piano, por ensalzar o denigrar la pieza y al compositor. Aquí se intersectan el campo de la creación musical y el de la interpretación musical, en el que se llevan a cabo otro tipo de luchas.

Como se ha dicho, para hacer que sus obras se escuchen, los compositores, la mayoría de las veces, dependen de los intérpretes. Se ha visto que algunos instrumentistas, ya sea por amistad o por verdadero interés en su música, la tocan y la han llegado a interpretar bien. Otros, por el contrario, tocan las obras por compromiso o porque se les contrata para ello. En general, esas ejecuciones no dan buenos resultados, con el consiguiente “fracaso” de la obra o una mala recepción por parte del público y la crítica. Varios compositores manifiestan gran frustración por las

malas interpretaciones de sus obras. Ejemplo de lo anterior es el caso del estreno del *Concierto para piano y cello de Alfagüell Op. 152* (2008b: entrevista), quien dijo:

Si... [el director] destroza la pieza y no entiende nada, por supuesto que es un desastre. Lo que pasó con el *Concierto de cello y piano*. Keren [Neeman] y Álvaro [González] alistaron eso de maravilla como solistas y... [el director] “no dio pie con bola”. Cuando uno es ignorante en música nueva o en dirección de orquesta, por supuesto...

Alexandr Sklioutovsky (2008a: entrevista) expresó igualmente su pesar por este mismo concierto. Comentó acerca del excelente trabajo de los solistas y la desastrosa interpretación del director y la orquesta.

Para el caso que nos ocupa en esta tesis, los instrumentistas que intervienen en el campo son un grupo de pianistas que han estado interpretando música costarricense para piano, entre ella, las sonatas del corpus. Algunos nombres son Scarlett Brebion, Gerardo Meza, Eythán Familier, Eduardo Solano, Jorge Carmona, Gertrudis Feterman, Keren Neeman, Carlos Quesada y los tres dúos profesionales de piano del país: el Dúo Vargas, conformado por Patricia Valverde Fallas y Jorge Carmona; el Dúo Caggiano, conformado por Flora Elizondo y Ana I. Cabezas; y el Dúo Feterman, conformado por Gertrudis y Sara Feterman<sup>154</sup>.

Alfagüell ha contado con el apoyo directo de instituciones como el Comité de Música de la UNESCO y FOCODEM-FLADEM, de varios pianistas y de los profesores del convenio UNA-ISA. Gracias a este último, una generación de nuevos pianistas ha empezado a interpretar muchísima música de este compositor y a provocar que él componga cada vez más música para ellos (Alfagüell, 2008: entrevista; Sklioutovsky, 2008a: entrevista). Con el auspicio del Comité de Música de la UNESCO y la Universidad Nacional y el financiamiento de la Embajada de Japón, Alfagüell presentó recientemente una gran producción de su ópera *La fábula del*

---

<sup>154</sup> Como antecedentes a todos estos solistas y grupos, destacan tres figuras relevantes para el campo de la creación musical. Ellos son el violinista Walter Field, a quien se han dedicado obras importantes y ha estrenado varias obras nacionales, y el dúo de Raúl Cabezas y Zoraide Caggiano (violín y piano), quienes siempre incluían en sus recitales música nacional.



*bosque*, que consistió en la edición de un libro ilustrado, un disco con el audio y otro con el vídeo del montaje realizado por la Universidad Nacional. Este material fue repartido por el Ministerio de Educación en numerosas escuelas y colegios de todo el país, lo cual lo catapultó hacia una próxima consagración. Junto con esto, un espaldarazo más reciente en su proceso de consagración artística fue dado por A. Sklioutovsky al catalogarlo como “uno de los más interesantes compositores centroamericanos” (Sklioutovsky, 2008: 6).

El caso de Cardona es diferente. Gracias a su formación en el extranjero y a sus amistades en México, su música se interpreta y se graba principalmente en ese país. Dice Cardona: “De hecho, si tú ves las obras que fueron premiadas con Premios Nacionales, ninguna fue estrenada en el país” (Cardona, 2008: entrevista). Su música ha sido interpretada en Costa Rica por pianistas amigos suyos como Scarlett Brebion, Gerardo Meza y el alumno de éste, Eduardo Solano. Ellos han tocado esta música por iniciativa propia o por su grado de amistad con el compositor. También la han interpretado algunos alumnos del Instituto Superior de Arte. Para el año 2008, la obra obligada en el Concurso María Clara Cullell fue encargada a Cardona. Eso representa un importante apoyo en su proceso de ascenso en el campo de la creación musical por su difusión en los estratos nacional e internacional.

Reiteramos que los músicos ejecutantes son los responsables de iniciar el proceso que lleve a una obra y a su compositor al éxito o al fracaso o, en el peor de los casos, a la invisibilidad. Existen muchos grupos de músicos instrumentistas que apoyan a algunos compositores de quienes son amigos. Por el contrario, si un compositor no es del agrado del grupo, generalmente liderado por alguien negativo, procurarán evitar su éxito o el de su obra. Un ejemplo de este fenómeno lo narra Mario Alfagüell, quien refiere que, luego del estreno de su *Otra sinfonía de despedida*, algunos músicos de la Sinfónica, molestos con la obra, con el éxito que alcanzó y el lenguaje empleado por el compositor, liderados por uno de los primeros violines, realizaron una encuesta que arrojó como resultado la determinación de los músicos de no tocar nunca esa obra en algún concierto de temporada de la Orquesta, a pesar del éxito que tuvo entre el público que asistió al estreno (Alfagüell, 2008a:

entrevista). Ésta es una manifestación del proceso de invisibilización al que se pretende someter a algunos compositores.

Una conclusión central de este trabajo es que dada la informalidad del campo y por no poseer éste una institucionalidad controlada, su dinámica depende más de las iniciativas de personas con elevado poder, que del trabajo institucional para la consagración de los artistas. Esto refleja la vulnerabilidad de los compositores costarricenses en relación con su posición en el campo y la existencia de lo que hemos denominado como el “actor institución”.

Como se dijo anteriormente, en Costa Rica la primera lucha que libran los compositores es porque se interpreten sus obras. Alfagüell, Cardona, Mora y otros, han tenido la suerte de que instrumentistas de alto nivel amigos suyos toquen sus obras. Algunos, además, aprovechan sus posiciones en el campo de la enseñanza musical para que se toque su música. Es el caso de Eddie Mora, quien como profesor de la Escuela de Artes Musicales ha conseguido que varios conjuntos de esa institución (grupos de cámara, coros y orquestas) hayan interpretado y grabado sus obras. Más aún, en las publicaciones de partituras y discos que ha efectuado la Escuela, que será un espacio importante de consagración, es notoria la cantidad de obras de Mora por sobre los demás compositores<sup>155</sup>. Esto mismo lo ha conseguido Herra cuando ha tenido una orquesta a su cargo. Antes que ellos, Jorge Luis Acevedo presentó tres de sus obras de gran formato con orquestas, solistas y coros de la Escuela de Artes Musicales, cuando ocupó los puestos de director de la Escuela y de decano de Bellas Artes. También Alfagüell ha logrado algo similar en la Universidad Nacional.

Otros tienen menos iniciativa o no utilizan estrategias efectivas y deben buscar quién interprete su música o esperar que algún músico se interese en su obra. Para citar un ejemplo entre muchísimos, la obra *Poema* para trompeta y piano de Mauricio Zeledón, se interpretó en 2005 gracias al interés de los músicos que la

---

<sup>155</sup> Confróntese la dirección <http://artesmusicales.ucr.ac.cr/category/publicaciones/discos-compactos/>

tocaron. El compositor por sí mismo no lo había intentado de nuevo, luego de su estreno en 1994<sup>156</sup>.

Un aspecto importante de este tema, es que el horizonte de expectativas de los intérpretes constituye un factor clave para la ubicación de los compositores en el campo. La música que se ejecuta tradicionalmente es música temperada y casi toda tonal<sup>157</sup>. Así, la música que se aleje de ese marco tendrá serias dificultades para ser aceptada por los músicos, en especial los de la Orquesta Sinfónica Nacional<sup>158</sup>. Jorge Duarte, exdirector del Instituto Nacional de Música, escudándose en el temor de que a los conciertos no llegue público porque “no está acostumbrado a ese tipo de música”, confirma que “la Sinfónica Nacional y los otros grupos nacionales del país la excluyen mucho de la programación, porque con ese tipo de música el público no llega. Porque el público no está acostumbrado” (Duarte, 2008: entrevista).

Una de las características de la música de Cardona es la búsqueda de sonoridades sutiles y agradables, inspiradas en gran parte por las sonoridades de la música mesoamericana (Cardona, 2008: entrevista). A eso se suman algunos momentos de música sumamente rítmica y vivaz, que resulta atractiva para el público desde una primera escucha. Esta música, aunque relativamente novedosa en su tratamiento, por su construcción se aproxima a la sonoridad de la música occidental tradicional y es tocada con agrado por algunos instrumentistas<sup>159</sup>. En contraste, la música de Alfagüell es más cerebral (menos intuitiva), ya que el compositor muestra predilección por la estructura compositiva sobre el resultado sonoro. Esto hace que

---

<sup>156</sup> La obra fue estrenada por el autor de esta tesis con el trompetista Manuel Alpízar en el marco del Foro de Compositores del Caribe. En 2005, por interés del mismo pianista, se volvió a ejecutar en la Universidad Nacional, ahora con el trompetista Donald Quintero.

<sup>157</sup> Tomando en cuenta la clasificación presentada en el capítulo II, la música microtonal casi no se ejecuta en el país. Por otra parte, existe en la actualidad un incipiente movimiento que agrupa a algunos compositores de *Música hecha con recursos electrónicos* y que ha comenzado a promover la música de este género, liderado por Otto Castro. Por último, de la *Música de valoración del ruido y el silencio*, últimamente sólo se practica la música para percusión sola.

<sup>158</sup> Esta información es analizada y ampliada en el capítulo III. Ahí puede observarse que este fenómeno es corroborado por los directores de instituciones de enseñanza musical entrevistados.

<sup>159</sup> Es necesario aclarar aquí que algunos músicos no aceptan ni siquiera este tipo de música. Algunos profesores de piano de las universidades no aceptan la música del siglo XX, y como obra contemporánea en los repertorios que asignan a sus estudiantes enseñan obras de Albéniz o Debussy. Otra limitante es que, aun cuando el profesor quisiera ampliar los repertorios de sus estudiantes con música más nueva, los mismos planes de estudio y los programas de los cursos de las escuelas de música se lo impiden. Es parte del fenómeno de la formación del músico profesional que se estudia en el capítulo III.

sus obras sean un poco menos accesibles a los oídos de quienes han sido formados en el ámbito de la música del paradigma tonal. Se aleja de su horizonte de expectativas. Muchos instrumentistas, por su lado, no comprenden bien su música y actúan con cierto prejuicio y recelo contra ella, pues, además de su lenguaje tan moderno, el compositor incluye bromas contra los instrumentistas quienes muchas veces (en especial los sinfónicos) se han sentido ofendidos por ellas<sup>160</sup>. Entonces, como se pudo apreciar en la cita acerca del *Concierto para cello y piano*, la ejecutan mal. A menudo su música es más apreciada por el público que la escucha sin prejuicios (aunque no siempre esté bien interpretada), que por los músicos o la crítica. Esto provocó un retraso de varios años en la adecuada recepción de su música.

Algunos otros compositores se han concentrado en producir obras tonales que se adaptan muy bien al gusto de los músicos, principalmente de la Orquesta Sinfónica Nacional, quienes la tocan sin problema. Esto les facilita cierto nivel de “oficialidad”.

Por otra parte, los compositores muestran un receloso respeto y mantienen buenas relaciones entre ellos. Al menos así lo aseguran los entrevistados. Cardona (2008: entrevista) expresa: “Yo tengo, creo yo, una relación bastante buena con casi todo el mundo. Además, ¿para qué tendría que ser de otra manera? Yo expongo lo que son mis ideas y si caigo mal por eso, no es mi problema”.

Alfagüell por su lado, afirma:

Con mucha gente, muy buena. Yo, por las buenas, soy buena gente. Entonces no soy tan antipático ni tan necio... Entonces, [con] montones de músicos de la Orquesta nos saludamos y nos llevamos muy bien cuando nos vemos... Con montones de gente yo me llevo muy bien y me respetan mucho mi trabajo. Pero, con las mafiecititas que manejan todo, seguramente yo les represento... Pasa con algunas personas, que la relación, si es que existe, es

---

<sup>160</sup> Un ejemplo claro de esto es la anécdota narrada por el propio compositor en la que cuenta que en uno de los ensayos de su *Sinfonía Op. 102*, un violista se quejó por la “falta de respeto” y leyó muy indignado una nota al pie de página que el autor incluyó en sus anotaciones para la interpretación. Esto, comenta el autor, provocó, la risa de los demás músicos y la ira del violista (Alfagüell, 2009). La nota mencionada dice literalmente: “Disfrute expresando y desarrollando su creatividad atreviéndose a improvisar diversas y personales propuestas en cada ensayo y/o ejecución. Y tendrá derecho a participar en el sorteo de 500 compactos de Julio y Enrique Iglesias acompañados por Clayderman. 200 metrónomos de tempi ambiguos y 100 diapasones con ‘la’ muy variable, como premios de consolación. Conjuntamente con soladores de Liszt en número indeterminado” (Alfagüell, 1998).

pésima. Pero, en general, yo tengo buena relación con los colegas y con la gente... tampoco le hablo a la gente que ha interpuesto obstáculos a mi música: [cita a un exministro de Cultura], colegas compositores y gente que ha impedido desde alguna perspectiva de poder, impedir la circulación de mi música entonces yo no les hablo. Claro, después seguro me tocarán más años de Purgatorio por estar no perdonando a la gente. Pero yo tampoco pretendo ser un arcángel (Alfagüell, 2008: entrevista).

A pesar de la cordialidad que pueda existir, algunos compositores muestran una crítica permanente a la música de otros<sup>161</sup>. En particular los compositores que emplean las técnicas más modernas de composición, critican a otros que crean obras más complacientes. Al respecto, Cardona sostiene:

La mera verdad es que mucha gente ha optado por componer música tonal simplemente porque piensan que va a gustar más al público. Yo me pregunto: ¿entonces qué somos? ¿Somos pinches prostitutas? Porque eso no es más que prostituirse, en el fondo. O sea, ver qué le gusta más a un público idiotizado por los medios masivos y entonces eso es lo que le doy... (Cardona, 2008: entrevista).

Acercas del mismo asunto se transcribe a continuación una extensa cita de las declaraciones de Alfagüell, quien indica que, a raíz del estreno y la grabación de una sinfonía de un compositor nacional:

No sólo... [este compositor] comenzó a componer cosas que [no] interesaran, sino que todos los compositores jóvenes empezaron a ver que, para ser aprobado por... [algunas] figuras perversas de la música de este país, había que hacer cosas corrientes. No simplemente tonales, sino absolutamente corrientes. Y eso es lo que siguen haciendo en general... Para mí es

---

<sup>161</sup> Debe tenerse en cuenta que se respeta al “contendor” pues, en la medida en que éste sea un rival de mérito, el trabajo que se realice estará compitiendo contra algo o alguien de muy alta calidad. Al validarlo, se valida lo propio.

absolutamente incomprensible que alguien pretenda hacer una sinfonía y hacer una obra supuestamente de peso y de madurez del compositor usando tónica y dominante. Ya un bossa-nova de hace 40 años y más, hacía maravillas que no eran simplemente tónica y dominante. Entonces no puedo entender cómo pueden hacer una mala copia de un coral de Bach o una mala copia de un Mozart o un Beethoven... Cuando ya Debussy planteó que habían otras cosas que se habían hecho y se podían seguir haciendo e inventando... Pero esas cosas que toca la Sinfónica a los compositores nacionales, y encarga, y todo... No pasa nada que tenga interés. No puedo entender cómo no les interesa incursionar en posibilidades inéditas... Pero ¡hay gente para todo! Gente que le gusta complacer a las mafias de gente que impiden la circulación en el país, a nivel oficial, de novedades, por llamar así. Entonces: ¡hay que complacer! (Alfagüell, 2008: entrevista).

En otro plano muy diferente, la pianista Patricia Valverde Fallas hace una observación interesante al señalar que, en la relación del campo de la ejecución instrumental con el de la creación musical, esto es, entre los músicos ejecutantes y las obras, se da un aspecto de frivolidad que incide en la construcción del campo de la creación. Muchos ejecutantes se dejan llevar por la empatía con el compositor y hasta por la apariencia física (Valverde, 2006). Este aspecto ha sido calificado por la teórica María Amoretti como “capital libidinal”. Este capital funciona efectivamente y es muy real como parte del juego social. Según Amoretti, este aspecto, que es un aporte más de la presente tesis, complementa la teoría bourdiana al sumar al capital social, al económico y al cultural, el capital libidinal. (Amoretti, 2010: mensaje electrónico).

Por dar sólo dos ejemplos contrarios, podemos decir que Cardona, un hombre de más de 180 cm. de estatura, de aspecto agradable y juvenil, y con acento mexicano y seriedad en su trato, suscita cierto atractivo en los instrumentistas (sobre todo del género femenino) (Valverde, 2006). A eso se añade el que su música es realmente buena y agrada a los músicos. En parte, esto ha favorecido la difusión de su música a pesar de su complejidad. Alfagüell, por su parte, ha tenido siempre aspecto de hombre mayor (calvo y con el poco pelo que tiene y la barba muy blancos), lo que lo

distancia de los músicos de edad media<sup>162</sup>. A eso se unen los hechos de que su música, por su compleja construcción, para muchos ejecutantes resulta árida y sin sentido porque no tiene melodías ni tratamientos armónicos tradicionales; una escritura diferente a la tradicional; y la molestia que provoca en algunos ejecutantes las bromas del autor que tildan de charlatanería. Ésa es otra de las razones por las que su música circuló poco durante mucho tiempo. Respecto de esto, Andrés Sáenz (2008: entrevista), crítico, señala que:

...entre los músicos también, tengo la impresión de que [Alfagüell] no reúne muchas voluntades favorables. Su música se considera hasta cierto punto, como algo de charlatán... uno nota, por diferentes indicios, que su música no despierta mucho respeto entre los músicos.

Con este comentario, ya antes citado, nos confirma lo estudiado en el capítulo anterior acerca de la intervención de los músicos ejecutantes en los diversos procesos de consagración de los compositores. Resume la reacción de los músicos ante alguna música nueva y ante las bromas que escribe Alfagüell en sus partituras.

En otra parte del campo se libran otros tipos de luchas. Son los espacios de la edición de las obras y de la grabación de la música<sup>163</sup>. Cardona ha grabado la mayoría de su música en México —país que le ha brindado una gran acogida y financiado algunos proyectos—, incluso con algunas de sus agrupaciones más importantes como el Cuarteto Latinoamericano (Cfr. Cardona, 2002). Él mismo fundó la Editorial Nuestra Cultura en la que edita su música.

Alfagüell, por su parte, ha contado siempre con la ayuda de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO, por medio de la cual ha logrado editar o grabar varias de sus obras. Algunos de los títulos son *Treinta y dos vagabunderías para piano bien temperamental*, Op. 63 (Alfagüell, 1994); y *Música*

---

<sup>162</sup> Los más jóvenes lo ven como un hombre mayor (un abuelo) que compone muchas piezas chistosas o muy virtuosísticas.

<sup>163</sup> Incluso Benjamín Gutiérrez, quien ya está en el canon de la música costarricense, ha tenido dificultades para publicar sus obras. La mayoría de las que han sido publicadas, lo han sido por la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

*poética costarricense* (Alfagüell, 1994a) y la producción de *La fábula del bosque*, Op. 173 (Alfagüell, 2006), ya mencionados.

Eddie Mora y Luis Diego Herra, han publicado sus obras gracias al apoyo de la Escuela de Artes Musicales y la Editorial de la Universidad de Costa Rica. De Mora, entre otros, pueden encontrarse los siguientes títulos: *Música costarricense para ensamble de maderas*, *Cuatro miniaturas para violín y piano*, *Música costarricense para cuarteto de fagotes* y *Concierto para cuerdas*. De Herra, *Sueños de invierno para fagot, violín y piano*; *Natura No. 2* y su *Concierto para marimba y orquesta*.

Mora también ha realizado una serie de grabaciones de música suya y otra música costarricense en la misma institución y en el extranjero. Marvin Camacho ha logrado que se graben algunas obras suyas en México. Pilar Aguilar, por sus propios medios, grabó alguna de su música en España. Fuera de Benjamín Gutiérrez, quien ya se encuentra en el canon de la música costarricense y ya se han grabado bastantes obras suyas por grupos, solistas y la OSN, Luis Diego Herra y Carlos Guzmán han ganado ventaja en el campo de la creación, por cuanto algunas de sus obras han sido grabadas por la Orquesta Sinfónica Nacional. Carlos Castro, Vinicio Meza y algunos más jóvenes, cuentan asimismo con numerosas grabaciones por parte de músicos nacionales como Judith de la Asunción, Trombones de Costa Rica y otros.

Una característica del campo es que muchos compositores o sus allegados o seguidores, crean espacios para la difusión de la música, en especial la suya. Pero también ocurre la apropiación de esos espacios por otros agentes del campo o de campos contiguos. En los últimos años se creó un espacio importante de difusión organizado desde varias instituciones por Eddie Mora, Alejandro Cardona y Otto Castro. Se trata de los Seminarios Nacionales de Composición. En esos seminarios se ha dado a conocer música de estos compositores y se trae a compositores extranjeros amigos para que, además de impartir cátedra, legitimen el trabajo y la posición en el campo de los organizadores. El movimiento de la música electroacústica es el que más espacio ha ido ganando y ha comenzado, poco a poco, a tener alguna presencia.

En el año 2002, por iniciativa de Mario Alfagüell y el autor de esta tesis, se reunió un grupo de compositores para reactivar el Centro de Música Contemporánea



(CMC), que había existido en la década de 1980 y había desaparecido. Se efectuaron varias reuniones y se organizaron conciertos de música costarricense en el Paraninfo Daniel Oduber de la Universidad Estatal a Distancia (UNED), con la ayuda del Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. Carlos Castro y Cardona, con la asistencia de Otto Castro, se fueron apropiando de la entidad excluyendo a los primeros organizadores. La institución murió cuando en 2005, Carlos Castro, apartando a los demás actores del campo y casi sin ayuda, organizó la asamblea del Foro de Compositores del Caribe, la cual fue un fracaso, porque no hubo una amplia convocatoria a solistas e instrumentistas y tampoco hubo afluencia de público.

A lo interno de las universidades públicas, diversas instancias participan del campo de la creación musical. Así por ejemplo, Marvin Camacho ha creado espacios para dar a conocer su música, tanto en la Sede del Atlántico como en la Escuela de Estudios Generales en la Sede Rodrigo Facio, principalmente, en el Auditorio Abelardo Bonilla.

Aunque el campo no posee una estructura institucional sólida, las luchas entre los compositores se orientan a recibir un reconocimiento por parte de las pocas instancias institucionales con poder de consagración. Como se explicó anteriormente, las instituciones que intervienen en los procesos de consagración en este campo específico son, en primer lugar, el Ministerio de Cultura y Juventud por medio del Premio Magón, los Premios Nacionales y la Orquesta Sinfónica Nacional, de la que se tratará más adelante. El Magón es un galardón que entrega el Ministerio a un intelectual por una vida consagrada a la cultura. Ese premio, otorgado desde 1961, ha reconocido la labor de muchos artistas y académicos. En todos estos años, únicamente a tres músicos se les ha concedido este premio especial: Arnoldo Herrera González (por su trabajo como director del Conservatorio de Castilla, más que por su papel como músico), Carlos Enrique Vargas y Benjamín Gutiérrez.

Luego del Magón, en segundo lugar está el Premio Aquileo J. Echeverría, también conferido anualmente por el Ministerio de Cultura. Es el reconocimiento a un compositor por la labor compositiva realizada durante un año. Al lado de éste, se concede el Premio Nacional en Música a instrumentistas destacados. Entre los

compositores aún vivos que han recibido el “Aguileo” se cuentan Benjamín Gutiérrez, Bernal Flores, Ricardo Ulloa, Jorge Luis Acevedo, Luis Diego Herra, Mario Alfagüell, Alejandro Cardona, Marco Antonio Quesada, Marvin Camacho y Eddie Mora, entre otros. Algunos de ellos en varias ocasiones. La mayoría de las obras sinfónicas que han sido premiadas se han ejecutado una sola vez y, por lo general, antes de ganar el premio. Vale decir que, aun cuando las obras tengan la suficiente calidad para ganar un premio nacional, la Sinfónica Nacional no las ha vuelto a interpretar.

El premio ACAM, mencionado con anterioridad, en algunas ocasiones ha sido objeto de polémica por parte de algunos agentes del campo, por no compartir los criterios de los jurados a la hora de entregar los premios (<http://www.nacion.com/viva/2008/mayo/25/viva1550286.html>). En la asignación de estos premios se ha dado el caso de que los jurados premian a los miembros de su misma junta directiva o se autopremian<sup>164</sup>.

El Premio Áncora es otorgado por el medio periodístico más poderoso del país: *La Nación*. Poderoso no sólo económicamente, sino con más influencia en el público. Es un diario de fuerte tendencia neoliberal, que representa intereses hegemónicos y tiene un aplastante grado de influencia en la opinión del pueblo costarricense y fuera de las fronteras del país. También ahí los compositores se han autopremiado, como en el caso de Luis D. Herra quien, siendo jurado del Premio Áncora, concedió el premio al Laboratorio de cómputo de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, siendo él su director<sup>165</sup>.

Precisamente el diario *La Nación* es una de las instituciones con mayor presencia en el campo de la creación musical, y lo hace desde cuatro ámbitos. Una es el mencionado Premio Áncora, la otra es en sus secciones “Viva” y “Áncora” y, finalmente, la presencia del único crítico musical que trabaja en el país.

*La Nación* es prácticamente el único medio en el que los artistas pueden dar a conocer sus actividades. Desafortunadamente, en la sección “Viva” apenas se

---

<sup>164</sup> A pesar de que se solicitó a la ACAM en reiteradas ocasiones la lista de premiados y de los jurados de cada premio, no se obtuvo la información.

<sup>165</sup> No ha sido posible corroborar esta información, toda vez que en dicho diario sostienen que esa información no está codificada.

anuncian algunos de los espectáculos artísticos que se realizan en el país, pero excluye la mayoría. Tanta es su influencia, que los músicos clásicos se sienten agradecidos —y casi halagados— si sus espectáculos aparecen en él, puesto que la mayor parte de lo que se publica en la sección de música es sobre espectáculos de rock y otros géneros comerciales. Acerca del tema, María Clara Vargas dice:

Si uno ve las páginas de Viva, le dedican páginas de páginas a esos cantantes internacionales y, de vez en cuando estamos muy contentos porque nos dedica un poco a todo lo demás que hacemos los músicos nacionales... (María C. Vargas, 2008: entrevista).

Hay un solo crítico oficial en el país, que hace las críticas de la música de concierto. Él tiene como formación principal la de director teatral y realiza críticas desde la sección “Viva”<sup>166</sup> con un amplio desconocimiento de la música contemporánea. En general, sus comentarios son sobre todo descriptivos. Pero además, emite juicios a favor o en contra de obras o compositores sin haber efectuado un análisis de la obra, o por lo menos haber buscado qué pueda tener de profundidad estética. Aunque asegura lo contrario (Sáenz, 2008: entrevista), impone su gusto personal (limitado casi de manera exclusiva a la música del paradigma de la música tonal) en sus comentarios, y alaba o trata de destruir a los compositores<sup>167</sup>. Ejemplos de esto último son los siguientes:

La ausencia de capacidad y disciplina demostrada por Alfragüell en su desidia por siquiera aproximarse a este requisito fundamental del género operístico descalifica como ópera su Opus 173 (¡según su cuenta personal de las obras que escribe!)... (Sáenz, 2006: s. n. p.).

---

<sup>166</sup> En la misma sección aparece la crítica de Alberto Zúñiga, quien se ocupa de los géneros más populares de música.

<sup>167</sup> Para ejemplificar, en el anexo 3 se han incluido algunas de las críticas que aparecen en el diario La Nación, realizadas por el señor Andrés Sáenz. Se encuentran ahí críticas a estrenos de obras de Cardona y Alfragüell. En ellas se puede observar que, en su mayoría, son descriptivas o, si el crítico lo desea, destructivas. Se han incluido igualmente algunas reacciones de músicos profesionales en defensa del compositor Alfragüell en ocasión del estreno de su ópera *Fábula del bosque*.

Esta crítica contrasta con otras críticas y comentarios a la misma obra realizados por músicos profesionales que aparecen en el mismo diario y se adjuntan en el anexo 3.

De acuerdo con las declaraciones de los compositores, no obstante lo fuertes que sean las críticas, siguen creando sus obras según sus necesidades expresivas y sin fijarse en cómo es o puede ser la crítica a sus obras. Al respecto, Alejandro Cardona afirma:

Yo he tenido críticas de todo tipo. Desde cosas muy ambiguas, porque el crítico evidentemente no sabe de lo que está hablando, hasta cosas netamente descriptivas, a veces por la misma razón o porque la crítica musical lastimosamente se ha reducido a describir y dar algunos datos generales (Cardona, 2008: entrevista).

Manifestaciones similares hace Alfagüell cuando expresa:

...veo que casi todo lo que presento al público le gusta. Contrario a lo que maneja las mafias de la música oficial, contrario a lo que sale... [el crítico] diciendo. Ya la última vez tuvo que decir, con el *Concierto de la mano izquierda*, que él difería del público, porque el público aplaudió demasiado y pareció contento, mientras él estaba muy descontento... (Alfagüell, 2008b: entrevista)<sup>168</sup>.

Pese a estas declaraciones, en otras partes de las entrevistas es notorio el resentimiento por las malas críticas a su trabajo. Sin embargo, no solamente los compositores menosprecian a la crítica nacional. Acerca del mismo fenómeno, otros agentes del campo se manifestaron en su contra.

---

<sup>168</sup> En el anexo mencionado se incluye copia de dicha crítica. Acerca del mismo concierto, Sklioutovsky (2008) afirma que el compositor recibió una ovación gracias a la excelente interpretación del solista, el director y la orquesta.

El hecho de que en la sección “Viva” de *La Nación* se valore menos la música de concierto o académica que la comercial<sup>169</sup>, aunado a que no existe una crítica profesional y que la que existe favorece principalmente la ejecución de música tonal, va a provocar un problema en la musicología del futuro, según asevera María Clara Vargas:

Cuando un historiador del año 2300 o 2500 haga un análisis no va a entender nada. Porque así como en algún momento en Costa Rica hubo una campaña fuerte para que se hiciera la música nacional la guanacasteca, que tal vez fue un poco cerrada y tal, pero era una música compuesta en el país... cuando revise lo que ahora se está promoviendo, no van a entender. Realmente se promueve [más] lo que viene de afuera que lo que se produce aquí mismo. En sus diferentes mundos... en general (Vargas, 2008: entrevista).

Este comentario evidencia la falta de apoyo al artista nacional, no sólo del periódico *La Nación*, también de las instituciones oficiales que deberían promover el arte costarricense.

El campo musical en nuestros países, se construye basado de modo especial en la dinámica política que se ensaya dentro de las instituciones musicales, y por iniciativas individuales. Ésta incluye la organización y programación de los conciertos y la música que se interpreta en ellos y la asignación de premios, entre otras. Como se aclaró, en el proceso de consagración son sumamente relevantes los premios otorgados por las instituciones con poder de consagración. Ellos aportan, cada uno en diverso grado, elementos en este proceso. En el caso de los campos estudiados, la crítica, aun cuando ayude a validar posiciones de interés y a crear “atmósferas” alrededor de los autores y sus obras, en Costa Rica incide de forma directa en la adjudicación de dichos premios.

En otro nivel del campo se libra otro tipo de luchas, las interinstitucionales. En particular entre las dos universidades públicas más grandes. Ambas instituciones

---

<sup>169</sup> Hecho que se puede apreciar en la desproporción de artículos periodísticos que anuncian los chismes, la vida privada, la música y los espectáculos de los músicos comerciales. Confróntese la página <http://www.nacion.com/viva>

tienen escuelas de música y organizan numerosos eventos musicales, con preferencia de música de cámara, en los que hay presencia de música costarricense, en especial de compositores que trabajan en ellas, como Cardona y Alfagüell en la Universidad Nacional y Marvin Camacho, Eddie Mora y Luis Diego Herra en la Universidad de Costa Rica. Eventualmente, se incluye a otros compositores. En las actividades que realizan las universidades instan a los instrumentistas a interpretar música costarricense, en primer lugar de sus compositores-docentes<sup>170</sup>.

Se da una pugna constante entre ambas universidades por promover el ascenso de esos actores (compositores, instrumentistas y agrupaciones) en sus respectivos campos. Tanto que, un dato importante para la comprensión del fenómeno es que los jurados de los Premios Nacionales en música, que se entregan anualmente, están integrados, por ley, por un delegado del Ministerio de Cultura, uno de la Orquesta Sinfónica Nacional y otro de la Universidad de Costa Rica<sup>171</sup>. Eso ha supuesto un sesgo muy marcado en la asignación de premios durante muchos años. De manera esporádica, se ha dado participación a miembros de la Universidad Nacional. Algo similar ocurre con los Premios Áncora. Con frecuencia, jurados que pertenecen a las universidades públicas han tratado de favorecer a su institución o a sus actores. En esta lucha por premiar a sus integrantes, las instituciones resultan beneficiadas puesto que aumenta su prestigio y autoridad en su respectivo campo. En el caso de las universidades públicas, se ha estimulado a algunos compositores a crear —y estrenar— obras para distintas agrupaciones. Estimamos que, por justicia, los jurados deberían estar integrados por delegados de todas las instituciones musicales de más alto nivel del país.

Las editoriales universitarias también participan de esta dinámica. Ya se ha mencionado a la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en donde han publicado sus obras varios compositores, especialmente Benjamín Gutiérrez, Luis Diego Herra y Eddie Mora. La Editorial de la Universidad Nacional, por su parte, ha iniciado su

---

<sup>170</sup> Aunque muchas veces, algunos de esos instrumentistas se contentan con tocar pequeñas piezas de salón de inicios del siglo XX para adornar sus recitales de grandes obras del repertorio universal y no se preocupan por la difusión y promoción de la mejor y más elaborada música contemporánea. Lo mismo sucede en el Concurso María Clara Cullell en el que, tradicionalmente, en la categoría menor se ha exigido tocar una obra nacional de inicios del siglo XX, aunque no sea de un alto nivel ni de gran calidad, habiendo compositores vivos con capacidad de elaborar obras adecuadas para ellos.

<sup>171</sup> Ley 7345, artículo 4, inciso h del 26 de febrero de 1992.

participación con la publicación de *Estudios, corales, intermezzos y apéndices Op. 143* de Alfagüell (Alfagüell, 2003).

Con todo, la instancia más poderosa de la Universidad de Costa Rica en el campo de la creación musical, con gran peso en el campo cultural del país, es la Escuela de Artes Musicales. Numerosas actividades de promoción de la música costarricense de los últimos años se llevan a cabo ahí<sup>172</sup>. En razón de eso, se ha convertido en un espacio de consagración, tanto de músicos y agrupaciones como de compositores. En dicha institución trabajó durante muchos años Benjamín Gutiérrez. En la actualidad lo hacen Mora y Herra, pero casi la totalidad de la planilla de la Escuela trabaja o ha trabajado en algún momento en la promoción o, por lo menos en la ejecución, de la música costarricense.

Otra instancia de la Escuela es el Archivo Nacional de Música. Fue fundado y ha sido manejado desde su inicio por Zamira Barquero. Ella, con algunas colaboraciones y premios que han ganado, ha dotado al Archivo con equipos de alta calidad para su adecuado funcionamiento. Ha realizado una ingente labor en el rescate de la música de compositores antiguos. Desde un inicio, Barquero dio fuertes luchas por el rescate de la música de compositores importantes como la de Julio Fonseca, que se consiguió rescatar y archivar prácticamente toda. Sin embargo, el Archivo casi no contiene obras de Carlos Enrique Vargas, Bernal Flores, Mario Alfagüell, y muchos otros. Es decir, al parecer no ha habido independencia entre los criterios especializados y las relaciones personales o los intereses de algunos dirigentes que pretenden invisibilizar a ciertos compositores, aunque Barquero asegura que eso se debe a que los compositores desconfían y por eso no entregan sus obras al Archivo (Barquero, 2008: contacto personal). Cabe cuestionarse aquí el por qué de tal desconfianza.

Una muestra más de este mismo fenómeno de invisibilización es que, según sostiene Alfagüell (2005), en algunas bibliotecas en las que personalmente ha dejado copias de muchas partituras, ya no se encuentran. Así, en el catálogo de obras de la

---

<sup>172</sup> Por ejemplo, en conciertos de las temporadas “Martes por la noche”, de las diferentes orquestas y grupos de cámara de la institución. En estas actividades se han estrenado obras, entre las que se pueden contar la *Sinfonía de los volcanes* de Carlos Guzmán, el *Retrato para cuarteto de fagotes y clave* de Eddie Mora, el *Encomio de la cumbia* de Carlos Castro, la *Suite mestiza* de Alonso Torres, y muchas más.

Biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional, consultado en agosto de 2008<sup>173</sup>, no se hallan las partituras de obras centroamericanas que se dejaron en esa biblioteca, con excepción de alguna música costarricense.

A la Universidad de Costa Rica pertenece la Radio Universidad la cual, en su programación, incluye en ocasiones programas de música costarricense. Desde su ingreso a laborar para la radio en el área de programación, Ekaterina Shátskaya, profesora de la Escuela de Artes Musicales, ha incrementado gradualmente la cantidad de obras y grabaciones de músicos costarricenses y contemporánea en la programación habitual de la emisora. Ha privilegiado, eso sí, al compositor Eddie Mora, esposo de la señora Shátskaya. Mora mismo ha difundido sus propios programas de música costarricense y música contemporánea en general<sup>174</sup>.

La Universidad Nacional cuenta asimismo con varias instancias que de forma paulatina cobran una relevancia mayor, ya no sólo en el ámbito nacional, sino en el centroamericano. Ellas son la Escuela de Música, el Cuarteto Scala, la Orquesta de la Universidad y el Festival RePercusionEs. Todas estas instancias tienen, entre sus objetivos principales, la promoción de la música de compositores centroamericanos. En la concepción y organización de varias de estas instancias participan Carmen Méndez y Carmen María Alfaro, esposa e hija de Alfagüell, respectivamente.

La Escuela además, tiene un convenio con el Instituto Superior de Arte; ambas están formando a toda una generación de pianistas de nivel competitivo, a quienes están inculcando un interés especial por la música contemporánea y la música costarricense (Sklioutovsky, 2008: entrevista; Solano, 2008: entrevista vía correo electrónico). Los pianistas de esta escuela, impulsados por su equipo de profesores,

---

<sup>173</sup> En el transcurso de la presente investigación, el autor corroboró la falta de las partituras mencionadas en las diferentes bibliotecas.

<sup>174</sup> En los primeros tres meses de 2010, en la programación de la Radio Universidad de Costa Rica aparecen los nombres de los siguientes compositores costarricenses: Eddie Mora con once obras, Vinicio Meza con siete y mencionado una vez en el programa “Nuestros compositores”, Luis Diego Herra con seis obras, Benjamín Gutiérrez con cuatro, Alejandro Cardona con cuatro, Mario Alfagüell con una y mencionado una vez en el programa “Nuestros compositores”. De Allen Torres, William Porras y Bernal Flores no aparecen obras programadas, aunque sí son mencionados en el programa “Nuestros compositores”. Incluso, Flores aparece en los tres meses. (Información facilitada por Ekaterina Shástaya, programadora de la Radio Universidad de Costa Rica, vía correo electrónico, 2010).



han dado un especial impulso a los compositores Mario Alfagüell y Alejandro Cardona, profesores de la Universidad Nacional.

Las instituciones adscritas al Ministerio de Cultura tienen como fin ofrecer espacios para la difusión de música de los compositores nacionales, sin embargo, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Sinfónico Nacional y el Teatro Nacional, son de las instituciones que menos estimulan la creación de los compositores nacionales. Ni siquiera se preocupan por la difusión de la música tonal de compositores más antiguos. El acceso al Teatro Nacional es cada vez más difícil para los músicos costarricenses, por cuanto su alquiler se encarece constantemente y se da prioridad a los eventos internacionales.

De ahí que prácticamente todos los agentes del campo entrevistados, se quejan de la falta de música costarricense en la programación general de la Orquesta y de que la música y los músicos nacionales casi no hallan cabida en el Teatro. A continuación, se presentan varias citas de lo declarado al respecto por los actores entrevistados.

María Clara Vargas (2008: entrevista) comenta:

...si uno lee los programas de la Orquesta, seguro la música nacional es la del siglo XIX de Europa porque eso es lo que más tocan. Siento que no apoyan mucho la música nacional... de la Orquesta se preocupan más tal vez por el público que por apoyar a los músicos. Creo que están más interesados en que llegue público a sus cuestiones, entonces, para que llegue público, mejor poner algo conocido.

José Ángel Ramírez, exdirector de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, indica:

¿Por qué los compositores, en vez de seguir desarrollando aquél impulso tan enorme que hicieron para las bandas, para desarrollar todas las modalidades desde marchas fúnebres, hasta zarzuelas, hasta pasos dobles, hasta todas las manifestaciones propias del repertorio de una banda? ¿Por qué no siguieron y

no pasó esa tradición a la orquesta? Porque la orquesta no ejecutaba las obras... Entonces, como para tapar un poco, la orquesta después de muchos años, se le ocurre hacer un concierto de música costarricense<sup>175</sup>. Entonces, por varios años empezaron a hacer un concierto [anual]... (Ramírez, 2008: entrevista).

Mario Alfagüell (2008: entrevista) atribuye gran parte de la culpa al director artístico de la institución cuando dice:

Es nefasto el director de la Sinfónica porque este japonés tiene un evidente desprecio por la música nacional. No le importa para nada, no le interesa nada de nada, según entiendo... Entonces, estamos pagando platales por [un director] que ¿qué le está haciendo al país? Lo que tocan está en todos los supermercados a mil trescientos pesos. Entonces, ¿para qué tocarlo? Yo creo que vamos de mal en peor hasta que haya otras políticas y al director de la Sinfónica se le exija obra nacional en cada concierto y obras curiosas.

Gerardo Meza habla indirectamente de este problema al referirse a la aceptación que tiene la música de Cardona. Él expresa:

Los grupos de cámara ahora piden obras a los compositores, sin embargo la Orquesta Sinfónica Nacional sigue negándole al país la difusión del acervo sinfónico, que es pequeño, pero que existe... Pero, por otro lado, la obra de Alejandro, al contrario de otras obras de compositores costarricenses, es muy apreciada por los músicos de la Orquesta, que tienden a menospreciar mucho repertorio que construyen los compositores de aquí (Meza: 2008: entrevista).

Cardona se queja de la falta de difusión de la música por parte de la Orquesta. Afirma el compositor que: “la Orquesta, si te toca una obra, te la toca dos veces, el

---

<sup>175</sup> Se refiere al concierto que se realizaba luego de la “Semana de lectura de obras costarricenses”.

viernes y el domingo, y ahí terminó la difusión”. Continuando con este mismo tema, agrega:

No es cierto que el Ministerio de Cultura no tiene recursos como para producir un disco compacto anual de la Orquesta con música de compositores costarricenses (o) latinoamericanos. Eso, simplemente, no es cierto. Ellos podrían producir un disco porque tienen los músicos asalariados. Podrían producir un disco por, no sé, diez mil dólares (Cardona, 2008: entrevista).

Con esta serie de voces hemos dejado evidencia muy clara de la inconformidad de los actores del campo musical con respecto a la negativa de la Orquesta Sinfónica Nacional de tocar música costarricense. Esto al punto de que en el año 2010, en la celebración de su setenta aniversario, la programación de la Orquesta no incluyó ni una sola obra costarricense<sup>176</sup>.

Varios hechos demuestran esa falta de apoyo al artista costarricense por parte de la Sinfónica. Un estudio realizado en el marco de un curso del DILAAC<sup>177</sup>, permitió observar que en el plazo de los 19 años que van de 1984 a 2002, la Orquesta apenas tocó 48 obras costarricenses (Salas et al., 2005: s. n. p.)<sup>178</sup>. Ese número aumentó porque, de 1998 a 2005, existió una actividad especial llamada “Semana de lectura de obras costarricenses”, impulsada desde la dirección ejecutiva de la institución por Carmen Méndez. En dicha actividad se leían obras de muchos compositores y se escogían varias para realizar al menos un concierto anual de música costarricense. De ese concierto, se escogía una obra para incluirla en la temporada oficial del año siguiente. Esa actividad se dejó de realizar en 2005 por decisión interna de la institución, siendo directora Xinia Calvo (Garita 2008: entrevista; Quirós, 2008: entrevista).

---

<sup>176</sup> La programación de la Orquesta Sinfónica Nacional aparece en la página <http://www.osn.go.cr/content/view/76/126/>

<sup>177</sup> Curso de Sociología de la Recepción Artística, impartido por Jorge Chen en 2005.

<sup>178</sup> Los compositores que más se interpretaron entre 1984 y 2002 fueron Benjamín Gutiérrez con 12 obras, Luis Diego Herra con 8, Alejandro Cardona, Julio Fonseca y Carlos Enrique Vargas con 3 obras. Las restantes 19 fueron de otros compositores, una pieza de cada compositor (Salas et al., 2005: s. n. p.).

Pero este problema se ha presentado desde el momento de la reestructuración de la OSN en la década de 1970. Cuevas refiere que en esa época hubo cuestionamientos, porque dicha reestructuración no iba a aportar “prácticamente nada a la creación musical costarricense, pues la orquesta es solamente una buena ejecutante de música extranjera” (Cuevas, 1995: 173). Señala, además, que “lo que la reestructuración hace es romper la posibilidad de una tradición en la música sinfónica de Costa Rica, haciéndole así un gran daño difícil de recuperar” (Cuevas, 1995: 174). Más aún, Flores y Acevedo (2000: s. n. p.) afirman que: “Todo esto ha creado en la orquesta un ambiente antinacionalista”.

En el año 1962, el cornista German Alvarado fundó la Orquesta Sinfónica de Heredia, misma que ha funcionado desde entonces de forma irregular, ya que en algunas ocasiones ha tenido mucha más actividad que en otras. De acuerdo con Flores y Acevedo, esta orquesta “fue un recurso de amparo para los compositores, a quienes con frecuencia se les niega la Nacional”. (Flores y Acevedo, 2000: s. n. p.). Desde hace varios años, la Orquesta Sinfónica de Heredia ha venido trabajando más regularmente y es dirigida por Eddie Mora.

Como parte de las estrategias en la dinámica del campo, frente a la negativa de las autoridades de la Orquesta Sinfónica Nacional de incluir música costarricense en la programación de la temporada oficial, un grupo de ciento cincuenta músicos, educadores musicales y compositores en 2002 presentó una queja ante la Defensoría de los Habitantes de Costa Rica. Ese recurso institucional dio como resultado una resolución oficial (Echandi, 2002) en la que, entre muchas otras cosas, se exigió a la Orquesta que en su programación debe haber al menos un 25% de obras costarricenses. No obstante, dicha resolución se irrespeta sin reparos, según se puede observar al estudiar la programación anual de la Orquesta desde que se dio la resolución.

En los últimos años, la Orquesta ha encargado obras a algunos compositores que hacen música tonal. Con estas obras se aseguran, en primer lugar, el apoyo de los músicos, y en segundo lugar, de la crítica y el público. En 72 conciertos de temporada

oficial han tocado 12 obras costarricenses<sup>179</sup>. Ninguna de gran formato. Se procura que las obras no sobrepasen los 12 minutos según lo expresó el director ejecutivo de la institución (Carballo, 2008: entrevista). Estos compositores fueron escogidos de manera unilateral por la dirección ejecutiva de la Orquesta Sinfónica Nacional de ese entonces, y convocados a una reunión a la que sólo asistieron los compositores con la directora y de la que no existe acta (Quirós, 2008: entrevista). En esa reunión se escogieron los compositores a los que se iba a contratar obras para las siguientes cuatro temporadas, o sea, finaliza en 2009 (Quirós, 2008: entrevista). Este proceso oficializa a los compositores participantes y a sus obras.

La música oficial, que es impulsada desde las instituciones estatales y la prensa, es música tonal, por lo general muy cercana a la música folclórica o a la tropical. Esto se debe, probablemente, al temor que existe en los músicos de “no gustar” al público o a su manifiesta reticencia a interpretar música que se aleje del paradigma de la música tonal. Con frecuencia, la música de compositores nacionales es encargada o escogida para crear una reacción entusiasta en el público que no necesariamente busca en ella profundidad estética. Los encargos de música para conciertos, legitiman y oficializan a ciertos compositores y a cierto tipo de música. Las instituciones no están buscando cuestionar o mover a reflexión al público ni a los ejecutantes con música de alto nivel artístico<sup>180</sup>. Además, como apunta Cardona, el contar con un “compositor oficial” o varios es conveniente para el sistema, ya que:

Al tener el sistema una especie de personaje oficial de la composición, se lavó las manos del pecado de no atender las necesidades del sector como un todo. Entonces se dice: “Ah sí. Tocamos música nacional. Hemos tocado la *Pavana* de Benjamín Gutiérrez por enésima vez” (Cardona, 2008: entrevista).

La mayoría de los entrevistados coinciden con Flores y Acevedo (2000) en que “el compositor Benjamín Gutiérrez es el que más ha sabido hacer oír su música”.

---

<sup>179</sup> De las cuales tres son de B. Gutiérrez, dos de C. Escalante, dos de Carlos Castro, una de E. Mora, tocada dos veces, una de L. Herra, una de W. Porras y una de A. Torres.

<sup>180</sup> En el anexo 3 se adjunta copia de la programación oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional de 2002 a 2005.

Él es el compositor oficial. Aunque esto, defiende Cardona (2008: entrevista), “no tiene nada que ver con el compositor en sí ni con sus propios deseos... no tiene nada que ver con la calidad de la música de Benjamín Gutiérrez o con su persona”. Es un montaje del sistema que necesita justificarse.

Junto con Gutiérrez, algunos entrevistados coinciden en mencionar a Luis Diego Herra, Carlos Escalante, Carlos Castro<sup>181</sup>, Eddie Mora y Alejandro Cardona. Como se dijo, de igual modo han adquirido “oficialidad” Allen Torres y William Porras. Todos ellos han sido favorecidos por la Orquesta Sinfónica Nacional en años recientes con sus encargos y la ejecución de su música. El caso de Alfagüell es diferente. Él ha ganado reconocimiento, como se señaló, gracias a otras instancias.

Antes se mencionó que la Orquesta Sinfónica Nacional ha favorecido la obra de Carlos Guzmán. Eso ha facilitado su presencia en el campo de la música de concierto. Aunque en general se dedica a la música comercial y a la popular, en la década de 1990 escribió una obra llamada *Inspiraciones costarricenses*, un popurrí de melodías populares que ha servido para crear una identificación con las orquestas del país. Guzmán recibió otro empuje en su presencia y ascenso en el campo de la creación musical que fue el Premio Nacional en composición del año 2008, concedido por su obra *Sinfonía de los volcanes*, estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica. Sin duda, es un claro ejemplo del apoyo que pueden brindar las instituciones con poder de consagración a algunos autores. Todos, debido a su presencia en conciertos y al haber ganado premios, también han ganado alguna presencia en los medios de comunicación.

Detrás de la Orquesta y del Instituto Nacional de Música<sup>182</sup>, hay un actor cuya presencia ha sido muy marcada en el campo general de la música, si bien no tanto en el campo específico de la creación musical. Ese personaje es Guido Sáenz con su Fundación Ars Música<sup>183</sup>. Él ha desempeñado un papel hegemónico, concentrando una extraordinaria cuota de poder sobre el movimiento artístico y cultural del país. En

---

<sup>181</sup> El compositor Marvin Camacho considera a Carlos Castro y C. Escalante como “los compositores oficiales de la Sinfónica”, pues ambos trabajan en el Instituto Nacional de Música (Camacho, 2010: contacto personal).

<sup>182</sup> Antiguo Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional.

<sup>183</sup> Instancia que financia en gran parte las actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Instituto Nacional de Música.

general, es él quien ha decidido cuándo un director de la Orquesta Sinfónica Nacional se queda o se va. Igualmente, ha influido en la programación de los solistas que tocan con ella. Por decisión suya, durante muchísimos años Jacques Sagot ha tocado al menos una vez al año como solista con la Orquesta<sup>184</sup>. En cambio, según Manuel Matarrita, pese a su importante carrera internacional, él no podrá volver a tocar con ella, mientras Sáenz no lo acepte (Matarrita, contacto personal: 2007).

Una institución con una presencia más discreta en el campo, pero que siempre ha trabajado en pro de la música costarricense, es el Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO<sup>185</sup>. Desde ella se ha privilegiado tanto el campo de la educación musical latinoamericana como la creación musical costarricense y centroamericana. Entre algunos otros, de su trabajo se ha visto favorecido en especial Mario Alfragüell, quien es miembro fundador del mismo. El Comité ha colaborado con él en su proceso de ascenso en el campo de la creación musical, editando varios libros y discos de audio y vídeo con música suya citados anteriormente.

El movimiento coral en Costa Rica es una de las instituciones que apoya más la música costarricense. Durante los muchos años de gran menosprecio de la música costarricense por parte de los instrumentistas (décadas de 1970 a 1990), los coros del país siempre cantaron música nacional. En este espacio tiene una presencia importante el Coro de Cámara Julio Fonseca, dirigido por Álvaro Murillo. Sin embargo, se mantienen cantando música tonal y arreglos de canciones de tipo folclórico, pues el nivel musical de sus integrantes (aficionados) no les permite el montaje de obras más ambiciosas (Valverde, 2009). Pero, por lo menos, el apoyo ha sido permanente desde hace muchos años. Señala Valverde (íd.) que entre los músicos sudamericanos venidos al país se encuentra Marco Dusi, director coral italo-chileno, quien dio un aporte especial al campo musical en general del país. Él trabajó en el Ministerio de Educación, fue el director fundador del Coro Sinfónico e impulsador del movimiento coral que había iniciado en el país desde la década

---

<sup>184</sup> Cabe aquí destacar que dicho pianista casi no ha ejecutado ni grabado en el país música costarricense, ni música contemporánea de ningún origen..

<sup>185</sup> Llamado desde hace unos años y por reglamentación del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, Consejo de la música de Costa Rica.

anterior y, desde entonces, es muy dinámico. Dusi realizó algunos importantes arreglos para coro de música costarricense que han servido de inspiración a muchos otros arreglistas, directores de coro y compositores. También fue importante su aporte desde la Escuela de Música de la Universidad Nacional donde formó a varios directores corales.

Mucha música contemporánea costarricense se ha estrenado en el marco de eventos internacionales en el país. Uno de los más importantes fue la realización del Foro de Compositores del Caribe de 1989 y de 1994. El Foro es un Festival que se lleva a cabo anualmente en diversos países de la región, y que se originó en Puerto Rico en 1988. En él participan compositores invitados que presentan ponencias o exponen su música durante el periodo que dure el evento. En 1994 se organizó un evento de enorme magnitud, al que asistieron muchos compositores y participaron numerosos instrumentistas con un significativo grado de compromiso. En 2005 se volvió a celebrar en Costa Rica, no obstante constituyó un fracaso pues no logró convocar a músicos ni a público a las actividades, debido a una mala organización y casi nula divulgación del evento.

#### **4.2.1. ¿Cómo incide la técnica de composición utilizada por los compositores?**

La construcción de la música es otro factor que incide en la dinámica del campo. Especialmente si se toma en cuenta que en este tema incide asimismo el horizonte de expectativas de los músicos ejecutantes.

Algunos compositores de música tonal que buscan satisfacer el horizonte de expectativas tanto del público como de los músicos, pueden recibir una difusión más acelerada que los que utilizan técnicas no tonales. Compositores como Herra, C. Castro y Mora, han incluido en su música ritmos y otros elementos de música tropical (incluso música comercial), tratando de complacer, además de al público y los músicos nacionales, a otros compositores en los foros de música latinoamericana en los que participan. Eso les ha posibilitado un elevado nivel de oficialidad.

Como se ha afirmado, entre más alejada sea la música del paradigma de la música tonal, más dificultad encontrará para su difusión, entre ella, la música serialista. Por eso, en Costa Rica la música microtonal prácticamente no se escucha en las salas de concierto y los compositores de música electroacústica han enfrentado



grandes dificultades para darse a conocer. Algunas obras de la música temperada sí han encontrado una excelente recepción por parte del público. Ejemplo de esto son las obras *Otra sinfonía de despedida*, Op. 102 y *La fábula del bosque* de Mario Alfagüell y *La delgadina* y los cuartetos para cuerdas de Alejandro Cardona que se han interpretado en el país.

Aun en el campo de la ejecución instrumental, los propios instrumentistas saben y comentan cuando una obra es complaciente, de buena o mala calidad, o cuando es de buena calidad, pero no complace su gusto musical. Por eso, cuando la Orquesta Sinfónica Nacional interpreta alguna obra costarricense, incluso si complace el horizonte de expectativas de los músicos, el compositor es ubicado según ese parámetro.

Para el futuro no se sabe cómo será la música de los compositores costarricenses, porque la cátedra en la Universidad de Costa Rica, única universidad centroamericana que cuenta con la carrera de composición, es manejada por Luis Diego Herra y lo que se enseña en ella es la música tonal. Al respecto, el compositor guatemalteco David de Gandarias (2008: entrevista) señala:

Se dice: qué lindo escribir música. Eso es una cosa tremenda que me di cuenta en Costa Rica, que los pobres patojos escriben para ellos. Escriben además muy bien algunos, yo diría [que] hasta la mayoría. Una cosa que tienen los ticos que tienen muy buena escuela. Una escuela muy buena. Me gustó la escuela de armonía y de trabajo de ejercitación compositiva, que se nota. Pero lo que sí noto es una ausencia de cuestión reflexiva, sobre los fenómenos.

De Gandarias acota que, en el futuro, los compositores lograrán una más adecuada reflexión acerca del fenómeno compositivo (David de Gandarias, 2008: entrevista). No obstante, otras posibilidades musicales ni siquiera son conocidas por los estudiantes. Será necesario esperar a que otra universidad abra la carrera de composición o que ingresen nuevos profesores a impartir sus cursos en la cátedra de la Universidad de Costa Rica.

### 4.3. ¿Cómo se ubican los compositores en el campo?

Es un poco aventurado dar una ubicación en el campo de la creación musical a sus actores, sin embargo, hacemos un esfuerzo por aproximarnos al fenómeno. Es posible hacerse la pregunta de cuáles factores intervienen en la ubicación de los compositores en este campo. Son varios. Se han tomado como variables, en primer lugar, la frecuencia con que se interpreta su música y por quién, si es un solista reconocido, preferiblemente de talla mundial, o si es la Orquesta Sinfónica Nacional o alguna otra institución con poder de consagración. De igual modo inciden la cantidad de grabaciones que haya de su música, la cantidad de ediciones, los espacios en los que se ejecuta esa música (sobre todo si es en el plano internacional) y, el más importante, la cantidad de premios y reconocimientos recibidos, tanto a nivel nacional como internacional. Por último, el apoyo de las instituciones con poder de consagración artística.

Como se ha sostenido, los compositores luchan por conseguir el más alto nivel de consagración que se manifiesta por la obtención del mayor número de premios nacionales e internacionales; una consagración que los aproxime al canon de la música costarricense y, de ser posible, con reconocimiento internacional. Así, en la medida que lo logren, será su ubicación en el campo.

Las luchas se libran en diversos espacios de difusión musical. No es lo mismo tener presencia en un aula de música de una escuela rural, que en el Teatro Nacional. Aunque, desde otros puntos de vista, lo primero sea más importante y dé un aporte mucho mayor en otros campos. Varios de los compositores mencionados han creado sus propios espacios; otros se sirven de los espacios que les facilitan las instituciones con poder de consagración, para lo cual escalan posiciones en el seno de la institución; otros se han ido apropiando de espacios creados por terceros con el fin de dar a conocer su música y ganarse el reconocimiento por su obra. Todos estos espacios ya se han mencionado antes.

El lenguaje musical empleado también interfiere en la ubicación de los compositores. Hay compositores que crean su música siguiendo el paradigma de la música tonal, introduciendo en ella elementos de la música tropical. Algunos por falta

de formación teórica o porque otro lenguaje no les satisface, otros tratando de complacer al sistema. Eso les asegura la aceptación de la mayoría de los instrumentistas y un éxito inmediato entre el público. Por su parte, los compositores que usan lenguajes más modernos y propios (incluyendo los compositores de música serialista), aunque no encuentran tanta aceptación de los intérpretes, generalmente tienen una mejor aceptación por parte del público. En gran medida, el rechazo hacia los lenguajes más modernos, la cantidad de veces que se ejecuta y se graba la música, depende del horizonte de expectativas de los intérpretes.

Las sonatas estudiadas no han incidido en la ubicación de los compositores en el campo de la creación musical costarricense, por ser obras aisladas estrenadas hace mucho tiempo. Con todo, aun cuando ellas no intervengan en el proceso de consagración de los compositores estudiados, es necesario analizar el campo en el que ellos se desenvuelven para conocer su realidad. En eso radica la relevancia de lo estudiado en el presente capítulo y el próximo.

Después de conocer el campo, su dinámica, conformación y los procesos de consagración usados por los compositores, hemos diseñado un esquema que, como se expuso antes, se basa en las propuestas de P. Bourdieu. Todos los compositores estudiados se encuentran en los lugares más elevados del campo<sup>186</sup>. En la posición más elevada se halla Benjamín Gutiérrez quien, en virtud del apoyo de los medios de comunicación y todas las instituciones musicales y culturales del país, ha escalado hasta el canon de la música costarricense. Es un compositor reconocido en el ámbito nacional e internacional, pues su música ha sido interpretada numerosas veces por diferentes orquestas, grupos de cámara y solistas nacionales por todo el territorio nacional y en sus giras internacionales. Principalmente la Orquesta Sinfónica Nacional, ha incluido música suya en la mayoría de las giras internacionales que ha efectuado. Además, su música se ha editado y grabado en varias ocasiones. En fin, es uno de los tres músicos que han sido distinguidos con el Premio Magón, el reconocimiento más importante a un intelectual costarricense en el campo de la cultura.

---

<sup>186</sup> Recordamos aquí que el esquema propuesto es una especie de radiografía del campo que se realizó en 2009. Es posible que lo que se ha tomado en cuenta para su realización, haya variado en los últimos años.

Un poco más abajo, fuera del canon, se ubica el grupo de compositores con más alto nivel de consagración. En la parte más elevada del grupo están Mario Alfagüell y Alejandro Cardona, compositores estudiados en esta tesis, quienes también han conseguido el apoyo de varias instituciones con poder de consagración, en especial la Universidad Nacional. Su música, hasta 2009, tuvo frecuente presencia en conciertos internacionales y cuentan con numerosas publicaciones y grabaciones de su música. Asimismo, han recibido premios importantes en el nivel nacional.

Más abajo, pero conformando el mismo grupo, se ha ubicado a los compositores Eddie Mora, Carlos Guzmán, Carlos Castro, Carlos Escalante, Otto Castro y Marvin Camacho, quienes libran intensas luchas por hacer escuchar su música y tener presencia en los medios de comunicación y en los conciertos de las instituciones con poder de consagración. En especial, la Universidad de Costa Rica, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Instituto Nacional de Música. Al igual que Alfagüell y Cardona, hasta 2009 habían obtenido reconocimientos en el nivel nacional y en el internacional y tenían varias grabaciones. Lo que los separa de los primeros es que no contaban con suficientes publicaciones. Luis Diego Herra, quien igualmente conforma este grupo, se encontraba en un descenso de las posiciones más elevadas, por cuanto su presencia en los conciertos de solistas, grupos de cámara y orquestas había disminuido. También cuenta con numerosas publicaciones y grabaciones de su música.

Más abajo, se ha incluido a un grupo de compositores quienes tienen presencia en conciertos, aunque mucho menor, y no tienen suficientes grabaciones ni publicaciones. Todos, de alguna manera, han emprendido luchas por hacer escuchar su música, sin embargo, su presencia, hasta la fecha en que se realizó el estudio, no era tan notoria. En este grupo se ha incluido a Andrés Saborío, Marco Antonio Quesada, Pilar Aguilar, William Porras, Allen Torres y Álvaro Esquivel. Este último tiene una fuerte presencia en los campos de la música comercial y de la religiosa.

Existe además, un grupo de compositores que no gozan de visibilidad en el campo, que, al parecer, no luchan y permanecen casi desconocidos por el público y los medios. Entre ellos se cuentan Rima Vargas, Sandra Duarte, Adrián Quesada,

Carlos Amador, Alejandro Argüello, Alberto Campos, Ana I. Vargas y Mauricio Zeledón

En uno de los niveles más bajos se ubican compositores jóvenes que inician sus luchas en el campo. Algunos con bastante éxito, como Alonso Torres. En este grupo también están Jorge Alvarado, José Mora, Guido Sánchez y los compositores que conforman el movimiento de la música electroacústica.

Finalmente, hay tres compositores cuya presencia fue importante en el campo, si bien que han sido expulsados de él. Ellos son Bernal Flores, Ricardo Ulloa y Jorge Acevedo quienes, desde hace muchos años, tienen una presencia mínima. Desde su jubilación, la música de los tres compositores ha perdido poco a poco contacto con los escenarios. Las nuevas generaciones de músicos no conocen su obra, ya sea por desinterés o porque sus profesores no se interesaron en dársela a conocer. Casi podría pensarse que les ocultaron su música con el objeto de invisibilizarlos.

Con base en estos elementos, se ha diseñado el siguiente esquema que ubica de manera general a los compositores en su campo. Se ha situado el canon en la parte más elevada y, debajo de él, se ubica a los diferentes compositores.

Se ha completado el esquema con otro que incluye información sobre las instituciones y los agentes con poder, que participan en los procesos de consagración de los compositores. Además, otros agentes importantes como son los pianistas y los espacios en los que se interpreta la música en el ámbito nacional.

# CAMPO DE LA CREACIÓN MUSICAL DE COSTA RICA

## CANON

(Mayor nivel de consagración)

### PREMIOS NACIONALES Y OTRAS DISTINCIONES.

Mayor nivel de consagración

+

#### **Benjamín Gutiérrez**

**Compositores en lucha por los más altos puestos  
en el Campo de la creación de música de concierto en Costa Rica**

Mario Alfagüell / Alejandro Cardona

Eddie Mora / Luis Diego Herra / Carlos Guzmán

Carlos Castro / Vinicio Meza / Otto Castro / Carlos Escalante

Marvin Camacho

**Compositores que no participan de la lucha que guardan cierta presencia en el Campo**

Andrés Saborío / Marco A. Quesada / Pilar Aguilar / William Porras / Allen Torres / Álvaro Esquivel

**Compositores poco conocidos y que no participan de las luchas**

Rima Vargas / Sandra Duarte / Adrián Quesada / Carlos Amador / Alejandro Argüello /

Alberto Campos / Ana I. Vargas / Mauricio Zeledón

**Compositores jóvenes que comienzan a participar de las luchas**

Alonso Torres, Jorge Alvarado, José Mora, Guido Sánchez y otros / Movimiento de música electroacústica.

**Compositores excluidos**

Bernal Flores / Ricardo Ulloa / Jorge Acevedo

-

**Menor nivel de consagración**

Cuadro N° 39

*Campo de la creación musical de Costa Rica 1*

Carmona, 2008

Detrás de ellos están

#### **Instituciones con poder de consagración:**

Ministerio de Cultura y Juventud: Premio Magón, Premios Nacionales, Orquesta Sinfónica Nacional, Compañía Lírica Nacional y Teatro Nacional

Universidad de Costa Rica: Escuela de Artes Musicales, Editorial de la Universidad de Costa Rica. Universidad Nacional: Escuela de Música, DILAAC, Orquesta Sinfónica. Instituto

Superior de Arte

Otros personajes influyentes: Guido Sáenz, Andrés Sáenz

#### **Pianistas**

Scarlett Brebion, Gerardo Meza, Eythán Familier, Eduardo Solano, Jorge Carmona, Gertrudis Feterman, Keren Neeman, Carlos Quesada y los dúos Vargas, Caggiano y Feterman.

#### **Espacios**

Sala 107, Auditorio de Bellas Artes, Escuela de Música UNA, Auditorio Clorito Picado, Teatro Eugene O'Neill, Centro Cultural de España, Instituto de México,

Cuadro N° 40

*Campo de la creación musical de Costa Rica 2*

Carmona, 2008.



## CAPÍTULO V

# CAMPO DE LA CREACIÓN MUSICAL DE GUATEMALA.

*Todos estos compositores se conocían y muchos eran amigos, aunque cada uno seguía diferentes caminos con sus ideas musicales.*  
(Anleu, 1991: 176)

*Entonces, los 80 fue una época que, políticamente, estuvo dividida en dos partes: la violencia agudizada que hubo que parar a mitad de la década y el cambio de gobierno al democráticamente electo, y en la otra mitad que no pasó mayor cosa.*  
(Alvarado, 2008)

### **Antecedentes**

El campo musical de Guatemala es el más antiguo y rico de la región. Sus orígenes se remontan a la época de la Colonia. El actual campo de la creación musical<sup>187</sup> tiene como antecedente inmediato una época marcada por profundos conflictos políticos y sociales. De 1944 a 1954, luego de diez años de proceso revolucionario en el que se pusieron en marcha algunas reformas en procura de una mayor igualdad social, el gobierno democrático fue derrocado por un movimiento preparado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de los Estados Unidos (Fonseca, 1998: 256). Ése fue el inicio de un nuevo largo período de gobiernos dictatoriales, los cuales provocaron una creciente desigualdad social y muchos problemas producto de la división étnica<sup>188</sup>. En medio de esa grave situación sociopolítica, continuó el desarrollo de un campo musical de gran riqueza.

Durante todo el siglo XX, en Guatemala vivieron compositores de muy elevado nivel musical. La lista incluye los nombres de Ricardo Castillo, Jesús Castillo, Raúl Paniagua, Rafael Vásquez, Rafael A. Castillo, Alberto Mendoza, Germán Alcántara, Fabián Rodríguez, Julián Paniagua Martínez, Herculano Alvarado, Luis Felipe Arias, Manuel Martínez-Sobral, Benigno Mejía, Manuel

---

<sup>187</sup> En Guatemala, al igual que en el caso costarricense, al hacer referencia al campo de la creación musical, es específicamente al campo de la música de concierto contemporánea, diferenciándolo de la música “ligera”, sobre todo para marimba, y la comercial.

<sup>188</sup> La historia guatemalteca antes de 1986, con la excepción de los gobiernos democráticos de la década comprendida de 1944 a 1954, está signada por una serie de gobiernos tiránicos. Tanto es así, que el libro *Historia social del arte* de Enrique Anleu (2004), está dividido, en gran parte, según el o los dictadores de cada época.

Alvarado, Alfredo Wyld, Salvador Ley, José Castañeda, Enrique Solares, Oscar Castellanos Degert, Manuel Herrarte, Joaquín Marroquín, Rafael Juárez Castellanos y Franz Ippisch.

Algunos de ellos, ya son parte del Canon de la música del país, como los hermanos Castillo, Alcántara, Martínez-Sobral, Solares y Castañeda. Para la “canonización” de los demás que aparecen en lista anterior, faltan esfuerzos de difusión de su obra (Lehnhoff, 2008: contacto personal).

Existe además, una larga lista de compositores de música más ligera, muy importantes en la vida musical del pueblo (Ídem). Ellos se dedicaron más bien a los géneros derivados de la música de salón y ahora forman parte del Panteón Nacional, como Domingo Bethancourt, Mariano Valverde, Paco Pérez, Wotzbelí Aguilar, Rodolfo Narciso Chavarría y Belarmino Molina, entre otros.

Una característica especial del campo musical guatemalteco, en general, es que cuenta con instituciones de gran antigüedad y prestigio en toda la región, como la Universidad de San Carlos, institución con más de trescientos años, y el Conservatorio Nacional, fundado en 1875. Otras instituciones como la Orquesta Sinfónica Nacional y las universidades privadas son de más reciente fundación, aunque con gran presencia en el campo.

### **5.1. Características del campo**

El campo de la creación musical ha sido bastante bien estudiado y resumido en el trabajo musicológico realizado por D. Lehnhoff en su libro: *Creación musical en Guatemala* (2005). Dicho estudio pretende ser complementado con el presente análisis, en el que se profundiza un poco más en la descripción de los actores y las instituciones que intervienen en él, al igual que en el análisis de la dinámica interna del campo en el proceso de consagración artística de los compositores en general.

Este campo específico presenta algunas características similares con el costarricense, y algunas diferencias también. Como ocurre en el costarricense, en el campo de la creación musical guatemalteca existen varios grupos de compositores que ocupan diferentes niveles en el esquema del campo descrito al final de este capítulo. Unos han tenido presencia en él desde hace un tiempo y ya han alcanzado el Canon de la música de ese país, si bien mantienen una presencia permanente en las



actividades musicales. Otros despliegan una constante actividad dirigida a dar a conocer su obra y lograr ocupar un puesto de privilegio en el campo. Hay otros grupos con menor presencia, que no participan de las luchas por alcanzar una más alta posición en el campo. Otros ya dejaron de participar y su presencia es más que todo como un recuerdo histórico. Existe, por último, un grupo de compositores que realizan esfuerzos para incorporarse de lleno a la dinámica del campo.

La mayoría de los compositores en Guatemala, trabajan y viven de otras actividades. Sin embargo, algunos sí dependen en gran medida del montaje de espectáculos y la grabación de discos con música propia. Al respecto, dice Lehnhoff:

La gama de soluciones a la problemática del compositor guatemalteco es amplia: un grupo de ellos está vinculado a organizaciones orquestales, ya sea como integrantes o bien como directores. Algunos dedican parte de sus esfuerzos a la enseñanza y docencia en conservatorios y universidades que poseen departamentos o institutos dedicados a la música. Otros trabajan en entidades gubernamentales encargadas de la gestión cultural. Una minoría tiene su situación económica solventada a través de rentas o negocios familiares. Finalmente, otro grupo se dedica a la música comercial o popular (Lehnhoff, 2005: 294).

Como en cada campo, las instituciones que intervienen poseen peso determinante en el proceso de consagración de los compositores. Las que participan son, en primer lugar, el Ministerio de Cultura a través del Certamen Permanente Centroamericano 15 de Septiembre. Participan asimismo varias universidades, el Conservatorio Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Foro de Compositores del Caribe. No obstante, como se verá, la participación de las instituciones en este campo específico, no está bien estructurada. Tampoco otras instituciones, como la crítica, tienen un peso definitorio en el proceso de consagración de los compositores. Al igual que en Costa Rica, existe en Guatemala el fenómeno que hemos denominado “actor-institución”.

El campo guatemalteco resiente la falta de una carrera de composición bien estructurada que dé continuidad a un proceso y cree una escuela. Esta falta de continuidad da como resultado el fenómeno que indica Anleu Díaz:

Dos problemas se pueden entrelazar en esta discontinuidad. Primero, los compositores son muy pocos y las experiencias que adquieren en su profesión, lo mismo que la preparación y conocimientos obtenidos, se desaprovechan por las autoridades responsables, produciéndose con ello un desperdicio de talento, tiempo y pérdida de los recursos culturales que se debieran aprovechar en beneficio de la educación artística y de las mismas entidades públicas (Anleu, 2004: 75).

Es posible interpretar el mismo sentimiento en las declaraciones de David de Gandarias, quien además critica que la “oficialidad” no permite la creación de música en lenguajes distintos al tonal. Con respecto de esto expresa: “Lo que pasa es que la oficialidad, el arte oficial... es ese arte determinado por la cultura dominante, esta estética determinada” (David de Gandarias, 2008: entrevista).

Otra característica particular del campo de creación musical de Guatemala es que la mayoría de sus actores son muy versátiles. Interpretan varios instrumentos, o son directores e instrumentistas a la vez, o tienen varias profesiones. Por poner sólo dos ejemplos, David de Gandarias es graduado como pianista en el Conservatorio Nacional. Igualmente, fue baterista en grupos de música popular (rock) y percusionista en la Orquesta Sinfónica. Además, hizo una especialidad como ingeniero en instrumentos electrónicos en Italia (David de Gandarias, 2004: entrevista). Felipe de Jesús Ortega, por otra parte, es un médico y psicoterapeuta que ha sido flautista de la Orquesta Sinfónica, pianista del Coro Universitario de la Universidad de San Carlos y director de orquesta y coros. Asimismo, fundó y dirigió por mucho tiempo la Orquesta Filarmónica Pop ([www.osndeguateestl.es.tl/BIOGRAFIAS.html](http://www.osndeguateestl.es.tl/BIOGRAFIAS.html)).

Los compositores guatemaltecos han incursionado en otros campos como el de la musicología y la etnomusicología, lo que les ha permitido efectuar importantes investigaciones y publicaciones de la música nacional.

Como se ha estudiado, el entorno marca de manera indeleble el arte de cada pueblo. Los conflictos se ven directa o indirectamente reflejados en la música, y en el caso guatemalteco, muchas de las dificultades brotan de los problemas provocados por los gobiernos dictatoriales en esa nación<sup>189</sup>. Vivo ejemplo de estos problemas es el compositor David de Gandarias quien, por pertenecer a un grupo de rock a finales de los años 60, fue encarcelado y torturado siendo aún menor de edad. Él mismo indica que su música refleja parte de esa dolorosa realidad (David de Gandarias, 2004: entrevista).

En el libro *Huellas de la guerra en el arte musical*, Dieter Lehnhoff (1999: 40) cita impactantes declaraciones del compositor Jorge Sarmientos en el mismo sentido. Sarmientos, al explicar su obra “Oda a la Libertad”, consigna:

Esta obra fue escrita en los días más problemáticos de mi vida. Me encontraba en prisión injustamente, o quizás por el delito de pensar como hombre libre y externar mis conceptos sobre los momentos difíciles que vivíamos entonces. Son vivencias de tres meses privado de mi libertad, cuando me dí [sic] cuenta de los abusos e injusticias policiales. Los atropellos a hombres de avanzada edad, a quienes se debería respetar y no golpearlos impunemente. El ambiente lúgubre y pesado, la muerte de mi hijo de seis meses de embarazo, causada por los abusos y torturas mentales que el auditor de guerra cometió con mi esposa... todos estos aspectos he tratado de describirlos en mi trabajo.

Esta obra, irónicamente, fue galardonada con el premio del Certamen Centroamericano 15 de Septiembre que otorga el Gobierno de Guatemala, contra quien está dirigida. Esto seguramente se dio, considera Lehnhoff, porque “el

---

<sup>189</sup> Pueden confrontarse los libros *Historia general de Centroamérica* (Torres-Rivas, 1993), *Traspasado florecido* (Cuevas, 1995), *Centroamérica: su historia* (Fonseca, 1998) e *Historia social del arte* (Anleu, 2004), entre otros.

contenido extramusical pasó desapercibido para el jurado, que evaluó solamente las cualidades musicales de la composición” (Ídem).

La década de 1980, época de la creación de la mayoría de las sonatas estudiadas en esta tesis, fue un período de transición. A finales de la década anterior, la guerra represiva que ejercieron los diferentes gobiernos dictatoriales<sup>190</sup> había recrudecido al igual que la insurrección. A mediados del decenio se establecieron los Acuerdos de paz a que llegaron los gobiernos de toda la región, impulsados sobre todo por los presidentes Vinicio Cerezo<sup>191</sup> de Guatemala y Óscar Arias de Costa Rica (Fonseca, 1988: 276ss). Dichos acuerdos fructificaron a mediados de la década de 1990 con la finalización de la guerra y la incorporación de las fuerzas insurgentes a la sociedad civil. En el ámbito social, con todo, no hubo grandes cambios pues la polarización social ha continuado, lo que mantiene a la mayoría del pueblo en gran pobreza, a tal punto que, en 2009, el Presidente constitucional declaró una hambruna sin precedentes<sup>192</sup>.

### 5.1.1. Los agentes

Por su creatividad y trabajo de alto nivel durante muchos años, por su lucha por una presencia permanente en el campo, por el apoyo recibido de varias generaciones de músicos e instituciones con poder de consagración y la enorme cantidad de reconocimientos a nivel nacional e internacional, hay dos compositores vivos que es posible ubicar ya en el canon de la música guatemalteca. Ellos son Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana. Su trabajo y ubicación en el campo musical han sido objeto de estudio de varios trabajos académicos<sup>193</sup>.

Otro compositor que es posible ubicar en el canon de la música guatemalteca es Enrique Anleu (1940), quien es un actor significativo en el campo cultural general en Guatemala y ha luchado desde hace muchos años por dar a conocer su música. Es pintor, violinista, director de orquesta y compositor. Es igualmente investigador en

---

<sup>190</sup> Calificada por Fonseca como “terrorismo de estado” (Fonseca, 1988: 270).

<sup>191</sup> Primer presidente electo democráticamente en la época moderna (Ídem).

<sup>192</sup> <http://www.nuevatribuna.es/noticia/15669/MUNDO/hambre-sit%C3%BAa-guatemala-%22estado-calamidad-p%C3%BAblica%22.html>; <http://www.nuevatribuna.es/noticia/15669/MUNDO/hambre-sit%C3%BAa-guatemala-%22estado-calamidad-p%C3%BAblica%22.html>;

[http://www.bbc.co.uk/mundo/america\\_latina/2009/09/090909\\_1128\\_guatemala\\_calamidad\\_np.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2009/09/090909_1128_guatemala_calamidad_np.shtml)

<sup>193</sup> Entre ellos, la tesis de Gerardo Meza, en este mismo Doctorado, da un claro panorama de su obra y ubicación en el campo musical de ese país y de la región.

etnomusicología en el Centro de Estudios Folclóricos de la Universidad de San Carlos. Ha ganado el primer lugar y algunas menciones en el Certamen 15 de Septiembre. Aún se mantiene activo en el campo<sup>194</sup>.

A continuación realizaremos un recuento de los actores que se estudian en esta tesis y su participación en el campo<sup>195</sup>. Más adelante se menciona a los demás personajes que participan en él.

La presencia de Rodrigo Asturias (1940) en el campo de la creación musical de su país no es tan fuerte, como se esperaría que fuese en virtud de su formación y por la difusión internacional de su música. El público lo conoce poco, ya que su música se ejecuta más en el extranjero. Su música es de un elevadísimo nivel técnico y su ejecución requiere de intérpretes capaces de tocar las obras más difíciles del repertorio universal. Ha tenido el privilegio de que su música ha sido interpretada por solistas de renombre mundial como Roberto Szidon, Massiliano Damerini y Susan Husson, con quienes guarda estrecha amistad. En razón de ello, ha disfrutado de excelentes interpretaciones de su música. En la actualidad, lleva a cabo una labor de organización de eventos musicales en su país con solistas de este nivel, en los que incluye música suya. Esto lo da a conocer entre las nuevas generaciones de músicos y el público guatemalteco.

Por otro lado, Asturias mantiene tal nivel de exigencia con el intérprete, que no logra satisfacción con el nivel técnico-musical de los instrumentistas de su país, ni el de sus colegas compositores guatemaltecos. Sí lo han satisfecho las interpretaciones de Huson y Damerini. Asturias indica que: “Por eso es que yo trabajo con muy poca gente y he retirado obras de programas cuando no estoy seguro del nivel del intérprete” (Asturias, 2008: entrevista). Este nivel de exigencia y su fuerte carácter le han dificultado sus relaciones con los demás actores del campo de la creación musical de su país. Él mismo, según sus propias declaraciones, ha buscado apartarse de sus colegas (Ídem).

Asturias es un agente sumamente crítico con la música del pasado en Guatemala. Lo único que considera rescatable es la música de los hermanos Castillo,

---

<sup>194</sup> A los compositores guatemaltecos que han llegado al canon de la música de ese país, se refieren los pianistas Alma Rosa Gaytán y Juan de Dios Montenegro en sus entrevistas incluidas en el anexo 2.

<sup>195</sup> Sus datos biográficos se presentan en el capítulo II.

la de Manuel Martínez-Sobral (su abuelo) y la de Manuel Herrarte. Asturias ha recopilado, editado y grabado la mayor parte de esa música (Ídem). Además, organizó la grabación de una serie de discos del sello alemán Marco Polo, mencionados antes, en los que incluyó música de Manuel Martínez-Sobral y Ricardo Castillo, tanto con pianistas como Husson y Michel Bourdoncle, como con la Orquesta Sinfónica de Moscú, dirigida por el reconocido director francés Antonio de Almeida (Martínez-Sobral y Castillo, 1994). Creó también los “Grandes Conciertos de Guatemala”, mencionados con anterioridad. Con esto brindó otra notoria contribución a la cultura musical guatemalteca, pues a ellos venían importantes solistas de nivel mundial, coyuntura que aprovechó para que algunos de ellos interpretaran su música. El hecho de que su música sólo sea interpretada por grandes solistas, le confiere un lugar especial en el campo de la creación musical de toda la región.

Su música es de construcción eminentemente serial. Acerca de su obra pianística, afirma Lehnhoff:

Indudablemente la obra para piano de más envergadura y proyección internacional es la de Rodrigo Asturias con su importante ciclo *Livre pour piano*, que abarca las sonatas número 2 al 6 (1965-69) de las ocho escritas en ese género por el compositor... La *Sonata N° 4* (1966-67), perteneciente al ciclo, fue premiada en Europa con el Premio Stockhausen (Lehnhoff, 2000: s. n. p.).

Esto corrobora lo expuesto acerca de la relevancia y el nivel técnico-musical de su obra pianística.

David de Gandarias (1952) es un compositor de vanguardia. Ha realizado algunos espectáculos de música electroacústica de grandes dimensiones. Asimismo, ha incursionado en la composición de música temperada. Al igual que su hermano Igor, es discípulo directo de Joaquín Orellana. Debido a la influencia de éste, ha compuesto música empleando útiles sonoros<sup>196</sup> en una búsqueda permanente de las

---

<sup>196</sup> Término utilizado por Joaquín Orellana, quien creó gran cantidad de instrumentos derivados de instrumentos autóctonos como la marimba y otros, con los cuales descubrió un mundo sonoro completamente nuevo para la satisfacción de sus necesidades expresivas, pues no era suficiente con la

identidades musicales guatemaltecas. Sin embargo, su presencia en el campo guatemalteco no es muy fuerte, a pesar de que ha ganado premios a nivel nacional y centroamericano. En la última década ha efectuado una intensa labor etnomusicológica con el pueblo garífuna en su país. Basado en sus investigaciones, ha presentado espectáculos de gran envergadura en los que incluye a los propios garifunas haciendo su música mezclada con electrónica.

Igor de Gandarias (1953) ha compuesto música electrónica, electroacústica y música de vanguardia de tendencia neofolclorista. Su obra abarca tanto música hecha con recursos electrónicos y con útiles sonoros (como discípulo de Orellana) como, en mucho menor cantidad e importancia para él, música con instrumentos temperados (Igor de Gandarias, 2008a: entrevista). Su presencia en el campo de la creación musical de Guatemala se promueve por su trabajo de investigación y sus ediciones de partituras y discos en la Universidad de San Carlos, además de su música. En 1997 recibió un impulso especial en su proceso de consagración con la edición de un disco con música suya, que incluye la *Sonata abstracción*, por parte del Ministerio de Cultura de ese país. Además, ha obtenido varios premios nacionales e internacionales y becas de estudio e investigación. Todo esto le ha otorgado un significativo grado de oficialidad. En realidad, según sus propias declaraciones, ha compuesto música temperada más como experimentación que para satisfacer sus necesidades expresivas (Igor de Gandarias, 2008: entrevista). Más recientemente, su presencia en el campo cultural guatemalteco se ha reafirmado con trabajos de música electroacústica presentados en materiales audiovisuales, realizados en conjunto con el cineasta salvadoreño Guillermo Escalón (de Gandarias y Escalón, 1998; de Gandarias y Escalón, 2007).

Al lado de los compositores mencionados, hay dos grupos que mantienen una intensa actividad por alcanzar una mejor ubicación en el campo musical de ese país. Ellos se ubican en los puestos más cercanos al Canon, sin haber ascendido todavía a

---

música temperada y por carecer en su país de los recursos electrónicos que había aprendido en Argentina. Ese fenómeno es calificado por Lehnhoff como “un fenómeno peculiar y único” (Lehnhoff, 2000: s.n.p.). Para la producción de esta música nueva, Orellana fundó el llamado Grupo de Experimentación Musical, que existió de 1977 a 1982 (Igor de Gandarias, 2008a). Este tipo de música pertenece a los *Movimientos de valoración del silencio y el ruido* mencionados en el capítulo I.

él. El primer grupo lo conforman Felipe de Jesús Ortega (1936), Dieter Lehnhoff (1955) y Paulo Alvarado (1960).

Al segundo grupo pertenecen jóvenes compositores que incursionan en la dinámica por obtener un espacio en el campo de la creación musical. Ellos son Gabriel Yela (1974), Hugo Arenas (1974), Milton Baldizón (1974), Xavier Beteta (1981) y José Juan Oliveros (1982). A este grupo de jóvenes que apenas ingresan al campo de la creación musical, se une otro actor que ha comenzado a componer sus obras muy tardíamente en su vida. Se trata de Juan de Dios Montenegro (1929), pianista de gran nivel técnico y musical quien recientemente ha creado su propio espacio de difusión y consagración: el “Concurso Juan de Dios Montenegro” del que se tratará más adelante.

Hay otro grupo de compositores con una presencia diluida en el campo de la creación musical, que no participan de las fuertes luchas que se libran por ocupar un puesto alto en el campo. La lista de estos compositores estaría compuesta por Humberto Ayestas (1930), Juan José Sánchez (1936), William Orbaugh (1958), Antonio Cosenza (1958), Vinicio Quezada (1960) y María Isabel Ciudad-Real (1965).

A continuación se presentan algunos de los actores mencionados.

Felipe de Jesús Ortega (1936) es un médico y psicoanalista, director coral y orquestal, flautista y compositor de música tonal con sabor popular (Lehnhoff, 2005). Fundó la Orquesta Filarmónica Pop y fue pianista del Coro Universitario de la Universidad de San Carlos ([www.osndeguateestl.es.tl/BIOGRAFIAS.html](http://www.osndeguateestl.es.tl/BIOGRAFIAS.html)). Ha ganado en algunas ocasiones el Certamen 15 de Septiembre y también ha obtenido algunas menciones en dicho concurso.

La presencia de Dieter Lehnhoff (1955) en el campo musical se ha ido consolidando debido a su incansable trabajo en varios flancos. Es violinista, director de orquesta y de coros, doctor en Musicología y editor musical. Ha recibido numerosos premios y distinciones, tanto en el plano nacional como en el internacional. Entre ellas, Primer premio en el Certamen Centroamericano “15 de septiembre” de 1985; primer director invitado de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Costa Rica; la *Medaglia Pontificia*, recibida del papa Juan



Pablo II por su *Misa de San Isidro* para coro a capella; varias veces nombrado “Artista del año” de su país, becas de estudio y muchas distinciones más. Además, ha sido director de la Orquesta Metropolitana, del Coro Nacional y de la Orquesta Millennium, y su discografía incluye dieciocho títulos. En años recientes ha acrecentado su trabajo creativo con composiciones de gran formato para orquesta sinfónica, así como música para instrumento solista y de cámara. Ha incursionado asimismo en la música con recursos electrónicos. Él mismo define su música como en dos tendencias: de vanguardia y posmoderna (Lehnhoff, 2008: contacto vía correo electrónico). A Lehnhoff y a muchos otros se puede aplicar lo que indica Igor de Gandarias, quien dice:

Los caminos seguidos por los compositores nacidos en la década de 1960 en adelante, activos en la escena artística, durante su juventud, desde los años 80, son múltiples y coinciden con el desmoronamiento de los valores del modernismo que privaron durante el siglo XX, proliferando en el mundo globalizado del siglo XXI, hacia una tolerancia estética que, rompiendo la sincronía cronológica de la época anterior, se complace en crear sin restricciones estéticas y sin compromisos dentro de un eclecticismo de recursos y estilos (Igor de Gandarias, 2008: 86).

Ha compuesto obras de construcción serialista como sus *Hai-Kai* mencionadas antes (Sklioutóvskaya, 2007). Muchas de sus obras se han estrenado en países como Japón, Alemania, Argentina, Austria, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, Italia, México y Venezuela, algunas de ellas dirigidas por el propio Lehnhoff. Es miembro de número de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala (1993) y de la Academia Guatemalteca de la Lengua Española (2003), lo que le confiere gran prestigio y autoridad en el campo cultural general de Guatemala. Con todo, es curioso observar que en la página del Ministerio de Cultura y Deporte ([www.mcd.gob.gt/MICUDE/arte/música](http://www.mcd.gob.gt/MICUDE/arte/música)), no aparece su nombre en la lista de compositores de ese país. Esto es, no se le reconoce oficialmente como compositor,

es posible que como parte de un proceso de invisibilización. A pesar de eso, ha adquirido gran peso en el campo de creación musical de Guatemala.

Paulo Alvarado (1960) es un compositor ecléctico. Su música abarca muchos estilos de la música temperada que van desde rock hasta la música para orquesta, pasando por el cuarteto de cuerdas y la música para piano o ensambles pianísticos. Es el crítico especializado en música de concierto en Guatemala. Los demás compositores lo catalogan de “aficionado”, aunque mantiene permanencia en el campo de la creación musical. Incluso, una obra suya aparece en la antología editada recientemente por Igor de Gandarias (2008: 214-218). Acerca de Alvarado, Lehnhoff escribió:

Autodidacta que por casi dos décadas formó parte de la Sinfónica Juvenil de su padre Manuel Alvarado y también del grupo pop Alux Nahual, es violonchelista del Cuarteto Contemporáneo, con el cual ha tocado su obra titulada “Cuarteto No. 3” (Lehnhoff, 2005: 286).

El hecho de aparecer ya en los libros de Gandarias y Lehnhoff y el haberse presentado su música en conciertos públicos de varios intérpretes, además de haber sido incluido en discos de música clásica guatemalteca, lo valida para su permanencia en este campo específico. A eso se unen su trabajo con el Cuarteto Contemporáneo y como crítico.

Como se señaló arriba, una nueva generación de compositores viene teniendo una participación cada vez más activa en el campo de la creación musical. Entre ellos, Hugo Arenas (1974), de quien Carlos Soto dice que “su estilo compositivo parte de lo clásico y romántico, hacia un lenguaje post-romántico con tendencia al impresionismo” (Soto, s. f.: 171). Milton Baldizón (1974), por su lado, es en realidad un pianista que ha incursionado en la composición con un estilo neorromántico.

Uno de los compositores jóvenes con mayor presencia y dinamismo en el campo es Gabriel Yela (1974). Ha grabado varios discos con música propia. Si bien uno de sus discos se titula “Expresionismo guatemalteco”, su música es de tendencia posromántica y neorromántica (Lehnhoff, 2008: contacto vía correo electrónico).

Dos jóvenes que están haciendo su incursión en el campo son Xavier Beteta (1980) y José Juan Oliveros (1981). Las obras que han presentado son de tendencia serialista o postserialista. Música de ambos aparece en el libro de Igor de Gandarias *Música guatemalteca para piano* (2008: 219ss).

Como se señaló en el capítulo anterior, los instrumentistas que han interpretado música contemporánea ocupan un lugar de suma importancia en el campo de la creación musical. En el caso guatemalteco, han participado activamente los pianistas Juan de Dios Montenegro, Alma Rosa Gaytán, Julia Solares, Zoila Luz García, Vinicio Quezada y Milton Baldizón, entre otros<sup>197</sup>.

En este campo, la crítica no tiene gran incidencia en la creación de las obras musicales ni en la ubicación de los compositores en él. A diferencia del caso costarricense, los actores del campo guatemalteco entrevistados para esta tesis sí guardan cierto respeto por la crítica, pues es realizada por Paulo Alvarado, uno de los compositores que participa en el seno mismo del campo. Otros actores que han escrito crítica musical en épocas recientes son René Augusto Flores, Jorge Sierra y Juan Carlos Lemus.

Dos características más de los actores del campo guatemalteco son: uno, al igual que en Costa Rica, varios compositores crean sus propios espacios de difusión y consagración. Es decir, se presenta el fenómeno del compositor (actor) como institución. Dicho fenómeno se estudia más adelante. La segunda característica es que los compositores guatemaltecos son en su mayoría directores y han podido estrenar sus propias obras, tanto en su país como en el extranjero. Por el contrario, los compositores costarricenses no son tan versátiles, y como en su generalidad no son intérpretes de alto nivel (instrumentistas o directores), dependen de otros para la interpretación de sus obras, sinfónicas como para solista o de cámara.

### **5.1.2. Instituciones que intervienen directamente en el campo de la creación**

Todos los entrevistados coinciden en que en Guatemala no hay ningún apoyo institucional para la difusión de la música contemporánea<sup>198</sup>. Sin embargo, algunos

---

<sup>197</sup> Información acerca del mundo de los pianistas guatemaltecos se encuentra en el libro *Pianistas clásicos de Guatemala en el siglo XX* de Carlos Soto (s. f.).

<sup>198</sup> Confróntense las entrevistas incluidas en el anexo 2.

compositores que se han convertido en “compositores oficiales” sí han contado con el apoyo de instituciones como la Orquesta Sinfónica Nacional, la Universidad de San Carlos o la Universidad Rafael Landívar, entre otras. Así se desprende de las declaraciones de Alma Rosa Gaytán, pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional, y de Nelly Mijangos, directora del Conservatorio Nacional en 2008<sup>199</sup>.

#### **5.1.2.1. Ministerio de Cultura y Deportes**

Varias instituciones intervienen en el campo de la creación musical en Guatemala. Entre ellas, la de mayor injerencia es el Ministerio de Cultura y Deportes. Bajo su tutela, hay otras instituciones con poder de consagración como el Certamen Permanente Centroamericano 15 de Septiembre, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio Nacional, el Coro Nacional y el Teatro Nacional.

##### **5.1.2.1.1. La Orquesta Sinfónica Nacional**

Fue creada como institución estatal en 1936 al oficializar el dictador Jorge Ubico la Orquesta Ars Nova, fundada por José Castañeda, quien la dirigió varias veces (Lehnhoff, 2000: s. n. p.).

Una ventaja de los compositores guatemaltecos<sup>200</sup> sobre los costarricenses, es que han tenido la fortuna de que su Orquesta Nacional haya tocado algunas de sus principales obras, incluyendo las de más grande formato y en los lenguajes más novedosos, aunque aún, según ellos mismos, de manera insuficiente<sup>201</sup>. Por el contrario, como se vio, la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica interpreta muy poca música de compositores vivos costarricenses, y la que interpreta es tonal y conservadora. Como muchos de los compositores guatemaltecos se desempeñan también como directores, ellos mismos han podido dirigir sus propias obras.

---

<sup>199</sup> Mijangos comentó que existe una oficina en el Ministerio de Cultura, llamada de “Apoyo a la creatividad”, cuyo fin es colaborar en proyectos culturales. No obstante, sostiene, ningún compositor se ha presentado ante ella.

<sup>200</sup> Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana, Enrique Anleu, Felipe de Jesús Ortega e Igor de Gandarias, por citar algunos.

<sup>201</sup> En el libro *Historia social del arte*, Enrique Anleu (2004: 131-136) incluye una sucinta lista de obras guatemaltecas interpretadas por dicha institución pública.

#### **5.1.2.1.2. El Coro Nacional**

El Coro Nacional es otra institución que interpreta con frecuencia música guatemalteca. Lehnhoff (2006: 69) indica que “es una de las instituciones culturales que surgieron después de la Revolución del 20 de octubre de 1944”. Sin embargo, su fundación como institución oficial no fue sino hasta 1966, a pesar de que en épocas anteriores contó con apoyo estatal. Ha tenido directores nacionales y extranjeros entre los que se cuenta a Augusto Ardenois, Felipe de Jesús Ortega, Igor Sarmientos y Dieter Lehnhoff (Ídem).

Ha participado en el proceso de consagración de algunos compositores guatemaltecos pues, además del repertorio coral tradicional europeo y música popular de su país, el Coro ha realizado estrenos de grandes obras de guatemaltecos como Joaquín Orellana, Felipe de Jesús Ortega y Jorge Sarmientos, entre otros.

#### **5.1.2.1.3. Los premios**

Muchos compositores y artistas en general, tanto de Guatemala como del resto de la región, han acelerado su proceso de consagración gracias al premio que brinda el Certamen Centroamericano 15 de Septiembre otorgado por el Ministerio de Cultura y que se ha organizado de forma irregular según mencionan las fuentes. En los últimos años, el premio ha perdido prestigio y validez. Tiene como antecesor el Certamen Anual de Bellas Artes (1950-1980) (cfr. Anleu, 1991: 176).

Asimismo existió el Premio Opus para premiar la actividad teatral, patrocinado por el Patronato de Bellas Artes que se desintegró en 2001. En la rama de música se concedió en dos ocasiones antes de desaparecer; en una de ellas se premió a Joaquín Orellana y en la otra al Dúo Guatemala (Miguel Flores, 2008: contacto personal; Gaytán, 2008: entrevista).

#### **5.1.2.2. Las universidades**

Dos universidades tienen una relevancia especial en el campo de la creación musical en Guatemala: la Universidad de San Carlos, estatal, y la Rafael Landívar, privada.

Dos instancias de la Universidad de San Carlos poseen una presencia importante en el campo: la Dirección General de Investigaciones y el Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL). Ambas instituciones han producido gran cantidad de libros y discos acerca y con música guatemalteca, además de libros con investigaciones musicológicas y etnomusicológicas.

La Universidad Landívar desempeña un papel significativo en la difusión musical mediante su Instituto de Musicología, creado y dirigido por Dieter Lehnhoff, el cual compite con la Universidad de San Carlos en el proceso de la publicación de investigaciones musicológicas de alto nivel. El Instituto, además de partituras y discos, publicó durante diez años una revista de suma importancia llamada *Anuario Musical*, con artículos relevantes de investigación musicológica de la región.

En otras dos universidades privadas existen programas de música. Desde hace muchos años, la Universidad del Valle cuenta con una licenciatura en música establecida en 1991 por Dieter Lehnhoff. Más recientemente, la Universidad Galileo abrió un programa para adjudicar títulos universitarios a los músicos de la Sinfónica (Lehnhoff, 2008: contacto vía correo electrónico). Aun así, ninguna de las dos tiene injerencia en el campo de la creación musical.

### **5.1.2.3. Los conjuntos de marimba de concierto**

Instituciones con un alto poder de consagración en Guatemala son los conjuntos de marimba cromática como la Marimba Nacional de Concierto o la Marimba de Bellas Artes, entre otras, ambas fundadas por el compositor y marimbista Léster Godínez<sup>202</sup> (Lehnhoff, 2005: 243 ss).

Casi todos los compositores nacionales han hecho música para este tipo de agrupación. Las marimbas han difundido la música de muchos compositores, en especial de los géneros de salón, casi llevándolos al canon de la música nacional.

Un detalle interesante aportado por Julia Solares, es que las emisoras de radio del país están en la obligación de difundir una hora diaria de música de marimba (Solares, 2008: entrevista vía correo electrónico). Esto les confiere una considerable

---

<sup>202</sup> Godínez participa en el campo de la creación de música ligera para marimba, que es diferente al campo que estamos tratando.

carga de oficialidad y las convierte en parte del proceso para catapultar a los compositores en ese campo específico de la música.

#### **5.1.2.4. El público**

El público, aunque es parte fundamental en el proceso de comunicación artística, no cumple un papel preponderante en el proceso de consagración de los compositores guatemaltecos.

Con respecto del público, Asturias (2008: entrevista) afirma que, debido a que los compositores “escribimos la música que nos gusta, no la música que le gusta a X o A idea. (Eso lo puede hacer cualquier aficionado)”, el público no incide en la composición de su música. Afirma que él no hace ninguna condescendencia al público, y ve como positivo el no ser muy conocido por éste; y agrega:

Menos mal. Para poder tener un poco más de independencia. Porque si tuviera una relación con el público, un deber con el público como tienen algunos otros compositores americanos o muchos de ellos..., ya crea una dependencia que le impide a usted componer estrictamente como usted (Asturias, 2008: entrevista).

David de Gandarias no dio declaraciones en este sentido. Su hermano Igor sí, y reconoce que, en la actualidad, piensa en que lo que va a hacer no sea desagradable para las personas. “Antes sí, tal vez no lo pensaba. Antes como estaba en el momento de rebeldía: “¡qué me importa!”. A eso añade:

Ahorita no creo que sea una buena posición porque lo que pasa es que uno está encaminado a comunicarse con la gente. El arte para eso está: para comunicarse con las personas. Y mejor si más personas pueden tener la posibilidad de tener acceso a esas cosas... Yo no puedo dejar de lado al público sólo porque a mí me va a gustar. Ya no. Antes si estaba en eso. Eso no quiere decir que yo tenga que hacer una tonada tradicional para decir que eso sí le gusta a la gente. O voy a hacer un asunto comercial para decir: “Ahí sí le voy a llegar al público”. Porque es lo que le gusta. Es que la idea de uno no

sea divorciada con el sentido de la sensualidad que tiene cualquier oído. No me interesa el aspecto intelectual en la actualidad. Ni me interesa el aspecto de “ser moderno”. O quedar bien dentro de una elite intelectual de música y decir: “miren lo que está haciendo...” también por la época. Ya cambió la época... la música que he estado haciendo últimamente ha sido en base a la sensualidad. Que la gente se pueda acercar de la manera más liviana, cualquier persona que no sepa nada. Mejor (Igor de Gandarias, 2008a: entrevista).

Con las declaraciones presentadas en esta larga cita, muestra su consideración acerca de que es posible componer para el público aun con lenguajes modernos pero, buscando comunicarse con él. Que es posible presentar obras con un horizonte novedoso que se enfrente al horizonte de expectativas del público, sin ser complaciente ni buscando el éxito comercial. Es, también, una valoración del público como parte del engranaje en el proceso de consagración artística de los compositores.

#### **5.1.2.5. Otras instituciones**

Diversas instancias participan en el campo con carácter de institución. En primer lugar, es muy significativa la presencia de los educadores musicales y musicólogos en el proceso de consagración de los compositores guatemaltecos. Sobre todo, lo han sido en el de Joaquín Orellana. Sin su apoyo, Orellana y su obra serían prácticamente desconocidos por el público. De igual modo, David de Gandarias manifiesta que los maestros de música le han enviado estudiantes para entrevistarlos (David de Gandarias, 2008: entrevista).

Otra característica importante en el campo es la fundación de orquestas. Existen orquestas privadas que imprimen gran dinamismo al ambiente musical del país<sup>203</sup>. Algunas de ellas son la Orquesta Filarmónica Pop, creada por F. J. Ortega; la Orquesta Metropolitana y la Millennium, fundadas ambas por Lehnhoff; la Orquesta

---

<sup>203</sup> Conformadas con músicos que tocan en varias orquestas a la vez, pues los salarios son muy bajos. Esa actividad la complementan asimismo con la docencia, tanto en el Conservatorio como en escuelas privadas (Mónica Sarmientos, 2008: contacto telefónico).



Filarmónica; la Orquesta del Conservatorio Nacional; y la Orquesta Juvenil Jesús Castillo.

En 1999, el décimo festival del Foro de Compositores del Caribe se realizó en Guatemala. En él se dio a conocer mucha música contemporánea de toda la región, y en particular guatemalteca. En el comité organizador participaron Jorge Sarmientos, como presidente, y Dieter Lehnhoff como secretario general. Entre otros, participaron además Manuel de Jesús Toribio (entonces director del Conservatorio), Igor Sarmientos y Enrique Anleu (s. a. r., Anuario Musical 1999: 3).

Otras iniciativas privadas intervienen en este campo. Entre ellas, el Festival Paiz y el Mosaico Cultural de la Antigua. Ambas organizaciones tienen temporadas de conciertos permanentes y han presentado numerosos espectáculos nacionales e internacionales de alto nivel musical. Hasta muy recientemente, no participaban en los procesos de difusión de la música contemporánea de ese país, ni en el proceso de consagración de los compositores nacionales.

La asociación Grandes Conciertos de Guatemala, de 1983 a 1995 llevó al país a solistas del ambiente musical mundial. Algunos de ellos han interpretado música de compositores guatemaltecos, principalmente de Rodrigo Asturias, organizador de esos conciertos (Asturias, 2008: entrevista; Montenegro, 2008: entrevista). En la actualidad está reapareciendo como parte de la organización de los conciertos del Festival Paiz.

### **5.1.3. Los espacios**

Los principales espacios de difusión de la música de concierto contemporánea guatemalteca son el Teatro Nacional y la Sala del Conservatorio, ubicados ambos en la capital.

El Teatro Nacional o Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, dispone de dos salas principales más el teatro al aire libre y la sala pequeña “Tras bastidores” (Lehnhoff, 2008: contacto vía correo electrónico).

En el Conservatorio Nacional hay una sala de conciertos<sup>204</sup> en la que ensaya y hace sus presentaciones la Orquesta Sinfónica Nacional ([www.osndeguateestl.es.tl](http://www.osndeguateestl.es.tl)).

---

<sup>204</sup> En la cual hay pinturas murales con retratos de músicos importantes guatemaltecos. Esta obra del arquitecto y pintor Efraín Recinos, quien diseñó el Teatro Nacional, forma parte del proceso de

En ella se han efectuado una cantidad significativa de estrenos de música guatemalteca, especialmente antes de la creación del Teatro Nacional.

En el Conservatorio se ha creado en fecha reciente un valioso espacio de difusión, que pronto lo será igualmente de consagración, tanto de compositores como de jóvenes pianistas, en el Concurso Juan de Dios Montenegro. Se trata de un concurso para estudiantes de piano de la institución. Al mismo tiempo que el concurso, se instauró otro que convoca a compositores a presentar obras para asignarlas como piezas obligatorias en las diversas categorías.

Recientemente, en el auditorio Juan Bautista Gutiérrez de la Universidad Francisco Marroquín, se realizaron varias actividades en las que se incluyó música guatemalteca, como el *Festival bravissimo*. Además, Dieter Lehnhoff ha presentado ahí varias de sus obras. Por ejemplo, en 2001 dirigió su *Obertura para un nuevo milenio*, con la Orquesta Metropolitana, y en 2008 su *Concierto para piano y orquesta No. 2*, con el pianista costarricense Sergio Sandí y una orquesta integrada por la Orquesta Millennium y la Bachensemble Leipzig de Alemania.

El Instituto Guatemalteco-Americano cuenta en sus instalaciones con una sala de conciertos en la que se llevan a cabo numerosas actividades. No obstante, esta excelente sala, muy bien equipada, no ha servido para la difusión de la música contemporánea guatemalteca.

## **5.2. Dinámica en el seno del campo**

De lo estudiado, es posible inferir que las luchas en el campo de la creación musical en Guatemala, al igual que en cualquier campo de este tipo, acontecen, en primer lugar, por la ejecución de la música y por alcanzar la consagración artística. El conseguir espacios y reconocimiento, es el objetivo diario de estos compositores. La vida musical del país, en lo que se refiere a la música de concierto, no es muy dinámica.

---

canonización de los compositores y algunos otros personajes. Carlos E Prah (1998) en su libro *El Conservatorio Nacional de Música de Guatemala* describe cómo Recinos, junto a grandes personalidades de la cultura occidental como Shakespeare, Bach, Mozart, Beethoven y Cervantes, ubicó retratos de personajes de la cultura guatemalteca como los compositores Jesús Castillo, Ricardo Castillo, José Eulalio Samayoa y Manuel Herrarte. También colocó retratos de otros personajes como Miguel Ángel Asturias, otros músicos como Eddy Wunderlich y José Arévalo, y personajes mitológicos de la cultura de su país.

Anteriormente se indicó que muchos compositores, entre las estrategias empleadas para difundir su música y otros trabajos, han creado sus propios espacios de difusión. Pero, a diferencia de Costa Rica, no se da todavía el fenómeno de apropiación de espacios creados por otros. Entre los espacios creados por los compositores, puede citarse los Grandes Conciertos de Guatemala fundados en 1982 por Rodrigo Asturias. Se trata de temporadas de recitales en los que se interpretó música suya y estrenos a nivel nacional y latinoamericano (Asturias, 2008: entrevista; Montenegro, 2008: entrevista). De igual modo, Dieter Lehnhoff ha constituido varias orquestas, coros y programas de música en el ámbito universitario, como el Instituto de Musicología de la Universidad Landívar, entre otros. Desde estos espacios ha promovido muchísima música guatemalteca, incluyendo obras propias. Además, en el Instituto ha realizado numerosas publicaciones. También Ortega ha creado orquestas y coros, ya mencionados.

En época reciente, el compositor Juan de Dios Montenegro, con más de cincuenta años de ser profesor en el Conservatorio Nacional, instituyó ahí el certamen que lleva su nombre. Una de las contribuciones principales del concurso, es que busca aproximar a los estudiantes de piano a la música del país (Montenegro, 2008: entrevista). Para ello, se abre un concurso a los compositores guatemaltecos para la asignación de la obra obligatoria en los distintos niveles. Para confirmarlo, Montenegro indica:

Por ejemplo, el año pasado para el Concurso los alumnos de la clase A tenían que tocar *Los Patitos de Amatitlán* y *La Canción del Pescador* del Maestro Castillo. También, se tocó el *Intermezzo* de Jesús Castillo. Y poco a poco, logramos meter lo guatemalteco (Montenegro, 2008: entrevista).

Él mismo ha logrado colocar sus obras como obligatorias en el nivel superior. Con esto se ha abierto un nuevo espacio para la difusión de obras contemporáneas. Consideramos que muy pronto será un nuevo espacio de consagración.

En otro nivel del campo, muchos de los actores se han posicionado en instituciones con alto poder de consagración y desde ahí han dado a conocer mucha

de su música. Anleu, por ejemplo, trabaja en el Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos y fue violinista de la Orquesta Sinfónica (Anleu, 2007). Desde ambos espacios ha hecho conocer algunas de sus principales obras musicales y bibliográficas, como las que se citan en la Bibliografía. Igor de Gandarias ha realizado sus valiosas publicaciones desde la Dirección General de Investigación de la misma Universidad y con apoyo también del CEFOL. Más adelante se citan varias de ellas.

Jorge Sarmientos, por su parte, fue, durante muchos años, director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional. En esa época, estrenó algunas de sus obras con ella. En tanto que Dieter Lehnhoff, ha dirigido por muchos años el Instituto de Musicología de la Universidad Landívar y el grupo Millennium, con el que lleva a cabo numerosas presentaciones, dentro y fuera del país, y ha grabado discos de música histórica guatemalteca. Paulo Alvarado, por su lado, trabaja con el Cuarteto Contemporáneo, radicado en el Centro Cultural Metropolitano de la ciudad de Guatemala. David de Gandarias es el único que, por su carácter beligerante (Montenegro, 2008: entrevista), no pertenece a ninguna institución. Fue director de la radio de la Universidad de San Carlos, sin embargo, debió salir de esta institución por problemas tocantes a política intrauniversitaria (David de Gandarias, 2009: contacto telefónico en marzo).

La música oficial, coinciden la mayoría de los entrevistados, es la que impulsan las instituciones oficiales subvencionadas por el Estado: la Orquesta Sinfónica Nacional; el Coro Nacional; un número considerable de conjuntos marimbísticos, en especial la Marimba de Bellas Artes; y bandas militares en todo el país. La entidad rectora es el Ministerio de Cultura. Igor de Gandarias (2008: entrevista) incluye al Ministerio de Defensa.

En sus presentaciones, los conjuntos de marimbas oficiales tocan, principalmente, repertorio de música de salón y piezas bailables de mediados del siglo XX y anteriores. No obstante, algunos grupos incorporan música de concierto (Igor de Gandarias, 2008: entrevista).

Con respecto de este tema, señala David de Gandarias (2008: entrevista):

La música oficial no difiere mucho de la música oficial de toda Centroamérica: es música sinfónica, es el que escribe un concierto para piano y orquesta, es el típico que escribe su cuarteto de cuerdas, pero sin contextualizar nada, sino que es, nada más, una especie de producción irreflexiva, la mayoría de carácter tonal porque carece totalmente de un afán de experimentación ni de nada. Lo que quiere es gustar, nada más, pretende gustar.

Tocante a esto, añade Igor de Gandarias (2008: entrevista):

La Orquesta Sinfónica de corte conservador, toca el repertorio internacional con algunas inclusiones de composiciones nacionales de corte popular y muy esporádicas participaciones de composiciones nacionales actuales. El Coro Nacional varía su repertorio de acuerdo al Director de turno el cual no es fijo desde hace diez años atrás.

Acota que “no existe política oficial para favorecer a ciertos compositores o músicos ni difundir su trabajo en programas específicos” (Ídem). Pese a ello, reconoce, al igual que la mayoría de los entrevistados, que los compositores más favorecidos por el sistema, esto es, los compositores “oficiales”, han sido Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana:

Algunos compositores por su carácter o capacidad de gestión han logrado ocupar posiciones oficiales privilegiadas eventuales (forzadas por los propios artistas) como el caso de Jorge Sarmientos durante su permanencia como Director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Otro compositor que ha obtenido el mayor reconocimiento y apoyo del sector oficial en diferentes administraciones es Joaquín Orellana tanto en patrocinios para viajes, grabaciones y conciertos, aun cuando ambos se han quejado de falta de apoyo... La mayor parte de compositores académicos no han recibido ni reciben alguna ayuda o apoyo alguno por parte del sector oficial (Ídem).

Por su parte, Paulo Alvarado (2008: entrevista) manifestó:

Tiene un componente importante de imposición la música oficial. Quien más se me hace que (cumple) este parámetro probablemente que es Jorge Sarmientos. Jorge ha sido un tipo muy cabildeador, muy listo, muy inteligente que ha salido mucho, ha trabajado mucho, ha sido político, ha hecho muchas cosas y ha logrado que en ciertos círculos se acepte un poco como el compositor guatemalteco.

Alvarado ubica a Joaquín Orellana en el extremo opuesto a la oficialidad, sin embargo, los demás actores lo sitúan entre los compositores más favorecidos. Ambos entrevistados, Igor de Gandarias y Paulo Alvarado, destacan que la inteligencia para colocarse en puestos de dirección en las instituciones, favorece el proceso de difusión de la propia música.

Igor de Gandarias, Alma Rosa Gaytán y Juan de Dios Montenegro, en sus entrevistas, reconocen asimismo la presencia de Enrique Anleu entre los que gozan de mayor presencia. Además de las declaraciones de los entrevistados, la siguiente cita, extraída del disco “Enrique Anleu Díaz. Música sinfónica”, nos da una idea más clara acerca de su ubicación en el campo:

Conforma con Joaquín Orellana y Jorge Sarmientos la trilogía de la música de avanzada en Guatemala... Anleu Díaz, Orellana y Sarmientos, realizan una revolución en la historia musical de Guatemala (s. a. r., 2002: s. n. p.).

Otro nivel del campo en el que los compositores guatemaltecos han desarrollado una intensa actividad es en el de la musicología. Varios de ellos, como Anleu, Lehnhoff e Igor de Gandarias, entre la diversidad de trabajos que les permite realizar un campo poco institucionalizado, despliegan una notable labor en esa materia. Ellos han publicado libros de historia de la música guatemalteca fruto de relevantes investigaciones, que implican un trascendental trabajo de rescate de obras

antiguas y modernas de su país. Aun así, es notorio aquí un cierto proceso de invisibilización de unos u otros.

Enrique Anleu, por ejemplo, ha publicado libros acerca de la historia de la música o el arte en Guatemala como los que se han citado en este trabajo, varios con apoyo del CEFOL de la Universidad de San Carlos, pero son prácticamente autobiográficos y en ellos excluye nombres de otros compositores, instituciones o actividades del campo<sup>205</sup>.

Igor de Gandarias, por su lado, ha publicado varios libros que representan un aporte enorme al rescate de la música de su país. Con todo, deslucen un poco la labor de compositores cuya obra no se puede ignorar, como la de Rodrigo Asturias o Dieter Lehnhoff. Lo mismo le sucede a este último en sus libros de historia. Ni de Gandarias ni Lehnhoff mencionan en sus libros el aporte de los Grandes Conciertos de Guatemala. Lehnhoff es más magnánimo y expone en su trabajo, en especial en su libro *Creación musical en Guatemala* (2005: 247ss), mucha más información y detalles relevantes acerca de la mayoría de agentes del campo.

En la esfera de la etnomusicología, Asturias afirma que, además de haber emprendido una gran labor de recopilación y edición de partituras de compositores antiguos de su país, hace muchos años tuvo la oportunidad de grabar grupos musicales indígenas. Estas investigaciones aún no han arrojado ninguna publicación (Asturias, 2008: entrevista). David de Gandarias, por su parte, ha trabajado en la última década con el pueblo garífuna con quienes ha producido espectáculos de grandes dimensiones. Además, produjo recientemente un disco con música electroacústica con cantos de pájaros de la selva tropical de su país llamado "Microcerculus" (David de Gandarias, 2006), calificado por Alvarado (2008: entrevista) como "un trabajo muy terminado, muy bello". Dieter Lehnhoff se encuentra en la actualidad componiendo una ópera, también con temática garífuna (Lehnhoff, 2008: contacto vía correo electrónico).

El epígrafe al inicio de este capítulo indica que muchos compositores guatemaltecos mantienen cierto nivel de amistad. Sin embargo, se dan rivalidades y

---

<sup>205</sup> Como ejemplo, puede leerse la sección "Programas, obras Guatemaltecas, audiciones, estrenos" (Anleu, 2004: 131-136), citada anteriormente. En ella, Anleu sólo menciona algunos compositores y algunas obras.

luchas en los diferentes niveles del campo, asunto que demarca la dinámica del mismo.

Varios de los compositores no mantienen relaciones (o al menos buenas) con los demás actores del campo. A Asturias (2008: entrevista), por ejemplo, según sus propias declaraciones, no le interesa relacionarse con los otros compositores de su país. “No tengo ningún interés”, afirma (Ídem). Únicamente se comunica con algunos instrumentistas nacionales. La mayoría de sus contactos musicales son del extranjero. El otro compositor que permanece un poco aislado del medio, no voluntariamente, es David de Gandarias. Él ha llevado a cabo grandes proyectos musicales, pero no cuenta con apoyo institucional, por lo que se halla un tanto al margen. Al respecto comenta:

Yo, por ejemplo, dada mi situación y toda la cosa (este país es como de feudos cada quien tiene que agarrar), a mí me tienen terror. Cuando llegaba al Conservatorio... yo he querido hablar con jóvenes pero no he tenido oportunidad. Porque dada la preparación que tengo yo y la manera en que pienso la música, al sistema le da terror y a los que mandan dicen: “este viene a quitarme el puesto. No, que no entre”. Entonces no ha habido manera de comunicarle esto a la gente (David de Gandarias, 2008: entrevista).

La mayoría afirma que, como se indicó al principio y como se puede observar en las entrevistas, tiene buenas relaciones con los demás compositores, músicos y con el público.

Por otra parte, los compositores recurren a diversas estrategias para hacer oír sus grandes obras sinfónicas. Al ser directores de orquesta, varios de ellos, como Sarmientos, Orellana y Anleu, han tenido la facilidad de dirigir sus obras, incluso con la Sinfónica Nacional (Anleu, 2004: 113). Otros han conseguido crear orquestas, como Lehnhoff, Ortega e Igor Sarmientos. Algunos, como Jorge Sarmientos, Asturias, Anleu y Lehnhoff, han dirigido sus obras fuera del país.



La edición de las obras es otro espacio de fuertes luchas en Guatemala<sup>206</sup>. Rodrigo Asturias ha publicado sus obras en ediciones de renombre mundial como Peters y Eschig. De igual forma, ha editado buen número de partituras recopiladas como parte de su trabajo musicológico. Asturias (2008: entrevista) sostiene que ha recopilado la obra completa de varios compositores, como Manuel Martínez-Sobral, Ricardo Castillo y Manuel Herrarte, además de obras de Jesús Castillo. Mucha de esta música la ha publicado en esas mismas casas editoriales. Pero desde que él la tiene, observa Igor de Gandarias (2008: entrevista), ni la Orquesta Sinfónica Nacional ni ninguna otra agrupación volvió a tocar la música de Castillo, es decir, en el país no se volvió a escuchar esa música.

En el plano nacional, la lucha la han dado principalmente, de nuevo, Lehnhoff e Igor de Gandarias. Sus esfuerzos los han encaminado más bien a la publicación de partituras y antologías de música guatemalteca de todas las épocas, aunque también han publicado sus propias obras. Lehnhoff, por ejemplo, desde la Universidad Rafael Landívar ha publicado, además de los títulos de libros y anuarios musicales ya mencionados, entre otras partituras, tres tomos de la colección *Antología de la música sacra de Guatemala*, con obras de Pedro Bermúdez (2001), Gaspar Fernández (2002) y suya propia (2002). Además de un tomo con música de Rafael Antonio Castellanos (2002) y otro llamado *Catorce obras breves de la polifonía latina* (2005). Por su parte, de Gandarias ha presentado varias voluminosas antologías con música guatemalteca. En la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, en colaboración con el Centro de Estudios Folklóricos, publicó *El repertorio nacional de música* (2002); *Música vocal e instrumental de Guatemala en el siglo XIX* (2005), con música de Eulalio Samayoa y Escolástico Andrino; y *Música guatemalteca para piano* (2008), antología en la que incluyó partituras y grabaciones de varios compositores del Panteón musical nacional. Al lado de ellos, aparece música de varios compositores que todavía viven como Joaquín Orellana, Juan de

---

<sup>206</sup> Luchas que se manifiestan no tanto en enfrentamientos personales, sino en la búsqueda de espacios para publicar.

Dios Montenegro, David de Gandarias, Paulo Alvarado, Xavier Beteta, José Juan Oliveros y del mismo Igor de Gandarias<sup>207</sup>.

En el campo de la música guatemalteca en general, la presencia de la Universidad de San Carlos es relevante. En el campo específico de la creación musical, su intervención ocurre principalmente con sus publicaciones de música antigua y contemporánea. En este ámbito, Igor de Gandarias ha incluido varias obras modernas en las antologías que edita.

Estos trabajos le han merecido un reconocimiento significativo por parte de otros actores entrevistados. Así, Nelly Mijangos, directora del Conservatorio Nacional, expresa acerca de la presencia del compositor en el campo:

Muy importante... Incluso, ahora le acaban de entregar un disco. El Maestro de Gandarias es un investigador muy tenaz. Trabaja para la Universidad de San Carlos y ha ayudado a que se conozca lo que ha sido la música en Guatemala (Mijangos, 2008: entrevista).

En el Centro de Estudios Folclóricos de la misma universidad labora desde hace muchos años Enrique Anleu, quien con el auspicio de esa institución ha publicado libros y discos con su música y su biografía. Entre ellos, los libros *Historia de la Música en Guatemala* e *Historia social de la Plástica y la Música en Guatemala* (2001) y el disco “Enrique Anleu Díaz. Música sinfónica” (2002). La Universidad de San Carlos editó además dos versiones del *Concierto para piano y orquesta No. 3* de Jorge Sarmientos, una en la partitura de piano y orquesta y la reducción para dos pianos (Sarmientos, 2006; 2006a).

En el mundo de las grabaciones la lucha es aún mayor, por cuanto todos desean dejar registro de sus trabajos. Es realmente significativa la cantidad de grabaciones de música guatemalteca que existe. Es posible encontrar en el mercado muchos discos de música antigua, religiosa, de marimba y alguna música contemporánea. También en este campo, Lehnhoff e Igor de Gandarias luchan

---

<sup>207</sup> En ella están incluidas las sonatas *Abstracción* y el “Rondó” de la sonata *El oscuro de Éfeso*, parte del corpus de esta tesis.

fuertemente por grabar la música de sus investigaciones, publicaciones y la suya propia. Lehnhoff ha conseguido grabar y producir dieciocho discos con música guatemalteca de todos los períodos y estilos. Igor de Gandarias ha contado con apoyo oficial. Por su parte, Rodrigo Asturias se desenvuelve en otro plano toda vez que su música ha sido grabada por los grandes solistas antes mencionados, en casas disqueras internacionales, incluida la grabación reciente hecha por Damerini de su *Sonata 4* y el *Viaje al mundo de los niños* (Asturias, s. f.).

Jorge Sarmientos, además de contar con la edición de algunas de sus partituras, hace unos años sacó al mercado un disco grabado por la pianista japonesa Kumy Miyagawa llamado “Un lustro de música escrita para piano 1952-1957” (Jorge Sarmientos, 2006). Enrique Anleu (2002), por su lado, también ha editado discos con su música con el apoyo del CEFOL y la Orquesta Sinfónica Nacional. Y Paulo Alvarado posee su propia casa disquera, Pajarito discos, con la que ha producido varios discos con música guatemalteca. En algunos de ellos, como en el disco “Música guatemalteca 1582-1990” del Cuarteto Contemporáneo, ha incluido su propia música (Anleu et alli, 1998).

Todas estas luchas por la edición y grabación de música guatemalteca de todas las épocas, estilos y lenguajes ha beneficiado al país, porque el acervo cultural del que pueden disfrutar las nuevas generaciones es muy amplio y rico.

Hay asimismo dos compositores mayores, sin presencia en el campo desde hace mucho tiempo, que son Humberto Ayestas (1920) y Juan José Sánchez (1936). Ambos son mencionados por Anleu (2002) y Lehnhoff (2005) en sus libros de historia de la música guatemalteca, por obras presentadas a mediados del siglo pasado, pero no por obras recientes.

Como se indicó, tampoco en Guatemala la crítica desempeña un papel muy decisivo en la ubicación de los compositores en el campo de la creación musical, si bien es respetada por algunos de los actores principales del campo. Más como comentarios o crónicas de eventos musicales, que como verdadera crítica, como puede observarse en las entrevistas realizadas.

El compositor Paulo Alvarado escribe desde hace muchos años en el diario *Prensa Libre*. Anteriormente, René Augusto Flores fue, según Lehnhoff, el “crítico

de cabecera de Jorge Sarmientos” (Lehnhoff, 2008: comunicación electrónica). O sea, contribuyó de manera notable en el proceso de consagración del compositor. Por otra parte, Jorge Sierra también realiza crítica, pero de otros géneros, no de la música de concierto (Sierra, 2008: contacto personal). En época reciente ha aparecido el nombre de Juan Carlos Lemus en la crítica musical guatemalteca, sin embargo, él proviene del campo del periodismo no del musical (Ídem).

En lo que atañe a los pianistas que han cumplido un papel importante en el campo de la creación son, entre otros, Juan de Dios Montenegro, quien estrenó la sonata *El oscuro de Éfeso* de David de Gandarias. A Alma Rosa Gaytán le han dedicado varias obras, ha estrenado muchas otras y, según sus propias declaraciones, en cada recital procura tocar obras guatemaltecas (Gaytán, 2008: entrevista). En su disco “Música de Guatemala a través de los tiempos”, grabó la *Sonata abstracción* de Igor de Gandarias (Castillo et al, 1999). Esa misma sonata fue grabada igualmente por Danilo Sandoval en el disco “La feria fantástica”, con obras de Igor de Gandarias. Y Julia Solares la interpretó en el Foro de Compositores del Caribe de 1999 en Guatemala. Zoila Luz García es una pianista de alto nivel graduada en Francia, a quien algunos compositores le han dedicado obras y ha estrenado varias obras para piano y orquesta. Vinicio Quezada ha estrenado sus propias obras, entre ellas dos fantasías para piano y orquesta. Por último, Milton Baldizón, también compositor, estrenó la obra *Hai-Kai*<sup>208</sup> de Dieter Lehnhoff.

La *Sonata 4* de Asturias, por su lado, ha sido interpretada y grabada en diferentes partes del mundo por M. Damerini, Roberto Szidon, Susan Husson y Matthias Kriesberg, entre otros (Asturias, 2008: entrevista; Montenegro, 2008: entrevista).

En general, los compositores guatemaltecos no han tenido grandes problemas para dar a conocer sus obras en lenguajes contemporáneos, como sí los experimentan con frecuencia los costarricenses. Existe un buen número de intérpretes nacionales, incluso de los niveles más elevados, dispuestos a tocar la música de su país, como es el caso de los pianistas mencionados. A pesar de ello, Anleu se queja de la falta de

---

<sup>208</sup> Suite dodecafónica de cuatro breves movimientos, de ahí deriva su nombre.

apertura por parte de algunos instrumentistas, en especial de la Orquesta, a las nuevas tendencias no sólo de ejecución, sino de escritura. Dice él:

El problema eran las actitudes de grupos de intérpretes, que aducían para la ejecución de las obras, cuestionamientos sin ningún sentido, calificando a los autores de estar destruyendo la música y el gusto del, o de **arruinarles la técnica que tenían en sus respectivos instrumentos**<sup>209</sup>, ésta alusión la hacían debido a que las obras realizadas por los compositores recurrían al uso de los instrumentos de una manera muy diferente a la tradicional... (Anleu, 2004: 110).

Este tema, que se da de manera similar en Costa Rica, se amplía con declaraciones de algunos actores citadas en el capítulo III.

Además, es necesario recordar el apoyo obtenido por algunos compositores por parte de las instituciones oficiales en las cuales han ocupado puestos importantes. Aunque, de acuerdo con Igor de Gandarias, todos se quejan de la falta de apoyo estatal. Indica al respecto:

Estas circunstancias sugieren la insuficiencia del Estado para apoyar bajo una política institucional a los artistas nacionales (inexistente), ya que los que más han recibido están insatisfechos. La mayor parte de compositores académicos no han recibido ni reciben alguna ayuda o apoyo alguno por parte del sector oficial.

Esto mismo es corroborado por Mijangos quien, además de directora del Conservatorio, es funcionaria del Ministerio de Cultura. Ella considera la obra de investigadores como Igor de Gandarias y Lehnhoff muy importante “para fortalecer la música y el crecimiento de la música en Guatemala. Porque, lamentablemente, (a) la música académica no se le da mucha importancia” (Mijangos, 2008: entrevista). Lo que ha incidido en que haya poco público para este tipo de música.

---

<sup>209</sup> Subrayado original.

Tocante a la intervención de las instituciones, señala Dieter Lehnhoff en su libro *Creación musical en Guatemala*:

En Guatemala, las oportunidades de presentar música nueva no son abundantes, como tampoco son cotidianos los encargos. No obstante, existe un número de fuentes institucionales, susceptibles de desarrollo, que tienen el potencial y la responsabilidad social de propiciar el trabajo de los compositores (Lehnhoff, 2005: 294s).

Cita este autor varias categorías de instituciones con potencial para desarrollarse y encargar obras a los compositores. Algunas de estas categorías son, entre otras, las instituciones estatales, el Certamen Permanente Centroamericano 15 de Septiembre, la variedad de orquestas que los compositores pueden dirigir y los festivales regionales. No obstante, se han quedado sólo en la susceptibilidad de poder hacer cosas, pero no lo están haciendo. Acota Anleu:

Malas políticas de estado que produjeron pésimas “políticas” en el arte y la cultura, tales, la existencia de un ente creado como “premio político de un partido”, que fue el llamado ministerio de cultura y deportes, que solo vino a agravar los problemas del arte nacional en el ramo de las instituciones y grupos artísticos oficiales. La Escuela de artes plásticas, el coro nacional, el ballet Guatemala, y la Orquesta sinfónica nacional sufrieron las consecuencias de la ineptitud e ignorancia de las autoridades a cargo del mal visto ministerio de cultura y deportes (Anleu 2004: 109).

Esto dificulta el proceso de consagración de los artistas de ese país. En general, en Guatemala no existe un claro proceso de consagración, pues para llegar al canon de la música el camino no es muy directo. Los compositores que han llegado a él, como Orellana, Sarmientos y Anleu, lo han hecho gracias a un trabajo de muchos años de promoción de su música, de adjudicación de premios y apoyo de algunas instituciones.

Los premios en Guatemala, como el Certamen 15 de Septiembre, han venido a menos. Aun así, afirma Anleu (2007: contacto personal), fueron los que catapultaron a Sarmientos y a Orellana a la oficialidad y la consagración. Él, según sus palabras, vino siempre atrás de ellos. Con todo, sus libros y las grandes obras que ha estrenado con la Sinfónica Nacional, le brindan gran presencia en el campo.

De igual forma, las instituciones encargadas de difundir y promover la música nacional han sufrido un serio deterioro estructural y administrativo debido a erráticas políticas estatales. Ejemplo claro de este problema es que la Orquesta Sinfónica Nacional, según asegura Mónica Sarmientos (2010: entrevista telefónica), desde 1991 ha estado sin director titular a causa de problemas políticos entre los mismos músicos. Eso le resta posibilidades de crecimiento y de contar con una identidad sólida.

A continuación, como cierre de esta sección, se presenta una larga cita extraída del libro *Historia social del arte* de Enrique Anleu, en la que muestra su inconformidad por la situación institucional en su país:

A partir de finales de los años 80, el abandono de las autoridades hacia las instituciones artísticas oficiales por un afán político ha propiciado prácticamente el desaparecimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, uniéndose a ello intereses personales y un “revanchismo artístico”. Dicha institución musical ha ido a la deriva sin que se nombren director y subdirector para el conjunto desde 1990 a la fecha [1994]. Habiendo en el país tales recursos, las autoridades los desperdician mostrando un desinterés olímpico, creando a cambio, una burocracia política en un ministerio “de cultura y deportes”, cuya función para el arte hasta el momento es nula. Como consecuencia de esto, no hay un vehículo que estimule la creación musical de carácter sinfónico, estableciéndose otro ciclo, producto de una nueva fragmentación provocada por la inactividad musical oficial. Igual situación existe en otras instituciones artísticas en pleno abandono como el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Ballet Guatemala (Anleu, 2004: 76).

En parte, esta situación es justificada por David de Gandarias (2008: entrevista) cuando declara:

No se puede explicar por qué las instituciones están así, sin entender que nosotros vivimos una guerra durante 40 años en este país. Una guerra sucia, además. Entonces este país, todos los recursos que pudieron haberse utilizado para mejorar la educación: artística, estética y en general, el estado económico y social de la población se dedicaron a la guerra. Entonces es lo que explica el por qué del estado actual de las instituciones.

Como se puede apreciar, hay conciencia, hace ya tiempo, de que el desarrollo institucional marca definitivamente el desarrollo de cualquier campo. En el de la creación musical es necesario desarrollar, además de las instituciones mencionadas por Anleu, todas las indicadas en el presente capítulo y el anterior.

### **5.3. ¿Cómo es la ubicación de los compositores en el campo?**

Para la ubicación de los agentes en el campo de la creación musical en Guatemala, de la misma forma que en el costarricense, se han tomado en cuenta los siguientes criterios: la frecuencia con que se interpreta su música, el apoyo de las instituciones con poder de consagración, la cantidad de grabaciones y ediciones, pero, especialmente, la proyección internacional de su música: quiénes la ejecutan y graban y los espacios en que se toca. En opinión de Paulo Alvarado, la presencia de un compositor en el campo “puede estar más asegurada por el lobby que hacés que por otra razón”, sin embargo, añade que los tres compositores estudiados en esta tesis “no son de los que están haciendo lobby” (Alvarado, 2008: entrevista). A pesar de ello, sí se encuentran entre los más destacados del campo.

Las luchas se libran en diversos espacios de difusión musical. Varios de los compositores mencionados han creado sus propios espacios, otros se sirven de los que les facilitan las instituciones con poder de consagración para lo cual escalan posiciones en el seno mismo de la institución. No se ha observado, como en Costa Rica, que algunos agentes se hayan ido apropiando de espacios creados por terceros



con el fin de dar a conocer su música y ganarse el reconocimiento por su obra. Todos estos espacios ya se han mencionado con anterioridad.

Las sonatas estudiadas no han incidido en la ubicación de los compositores en el campo de la creación musical guatemalteco, puesto que son obras aisladas estrenadas hace mucho tiempo.

Al igual que en Costa Rica, los compositores estudiados en esta tesis se encuentran en los lugares más elevados del campo. En la posición más alta se encuentran Jorge Sarmientos, Joaquín Orellana y Enrique Anleu quienes, por su intenso trabajo para hacer oír su música, el apoyo de las instituciones con poder de consagración como la Orquesta Sinfónica Nacional y otras, la cantidad de premios obtenidos y su presencia en los medios de comunicación, ya figuran en el canon de la música guatemalteca.

Un poco más abajo, fuera del canon, se halla el grupo de compositores con mayor grado de consagración. En la parte más elevada del grupo está Rodrigo Asturias. Se ubica en este puesto de privilegio más por su presencia en conciertos y grabaciones en el ámbito internacional, que en el nacional. Sólo ha obtenido un premio internacional, aunque resalta el apoyo obtenido por parte de solistas de talla internacional como Roberto Szidon y Pilar Jurado, entre otros, quienes incorporan música suya tanto en conciertos importantes como en sus grabaciones. Eso le confiere una posición especial en el campo.

Más abajo, prácticamente en el mismo grupo, se encuentran Felipe de Jesús Ortega, Igor de Gandarias, Dieter Lehnhoff, David de Gandarias y Paulo Alvarado. Todos ellos, como se expuso, gracias a sus luchas en distintos planos como el de la edición de partituras y libros, grabaciones y conciertos con orquestas, sobre todo internacionales.

En otro grupo, en un nivel más bajo, se ha reunido a compositores que inician sus luchas por escalar puestos en el campo y están dando a conocer su música en diferentes espacios. Además, tienen presencia en algunos textos sobre música guatemalteca. Ellos son Hugo Arenas, Milton Baldizón, Gabriel Yela, Xavier Beteta, José Juan Oliveros y Juan de Dios Montenegro.

Un grupo que se encuentra en un nivel más abajo lo conforman compositores que han hecho escuchar algunas de sus obras. Han tenido alguna presencia en el campo de la creación de música de concierto pero, desde hace un tiempo, no participan en las luchas del campo. En este grupo se hallan William Orbaugh (1958), Antonio Cosenza (1958), Vinicio Quezada (1960), Igor Sarmientos (1962) y María Isabel Ciudad-Real (1965).

En el lugar más bajo del campo se ubican Humberto Ayestas (1920) y Juan José Sánchez (1936), dos compositores sin presencia desde hace mucho tiempo en conciertos ni grabaciones, pero sí destacan en los libros que tratan la historia de la música guatemalteca.

Con base en los elementos expuestos y como conclusión de este análisis, se ha diseñado el esquema que se expone a continuación. Al igual que en el caso costarricense, se ha completado el esquema con información de las instituciones y los agentes con poder, que participan en los procesos de consagración de los compositores. Además de otros agentes importantes como son los pianistas y espacios en los que se interpreta la música en el ámbito nacional.

# CAMPO DE LA CREACIÓN MUSICAL DE GUATEMALA

**META: MAYOR NIVEL DE CONSAGRACIÓN (Canon)**

**DISTINCIONES, EDICIÓN DE MÚSICA Y GRABACIONES**

+

**Mayor grado de consagración**

## CANON

**JOAQUÍN ORELLANA / JORGE SARMIENTOS / ENRIQUE ANLEU**

Compositores en lucha por los altos puestos en el campo de la creación de música de concierto

**Rodrigo Asturias**

**Felipe de Jesús Ortega / Igor de Gandarias / Dieter Lehnhoff**

**David de Gandarias / Paulo Alvarado**

Compositores que inician su lucha por los altos puestos en el campo de la creación de música de concierto

**Hugo Arenas / Milton Baldizón / Gabriel Yela / Xavier Beteta / José Juan**

**Oliveros / Juan de Dios Montenegro**

Compositores con presencia en el campo de la creación de música de concierto pero que no participan en la lucha

**William Orbaugh (1958), Antonio Cosenza (1958), Vinicio Quezada (1960), Igor Sarmientos (1962) y María Isabel Ciudad-Real (1965)**

**Compositores excluidos**

**Humberto Ayestas (1920) y Juan José Sánchez (1936)**

-

**Menor grado de consagración**

Cuadro N° 41

*Campo de la creación musical de Guatemala 1*

Carmona, 2008.

## **Instituciones con poder de consagración:**

Ministerio de Cultura y Deportes: Certamen 15 de Septiembre, Orquesta Sinfónica Nacional, Conservatorio Nacional y Teatro Nacional

Universidad de San Carlos (Dirección de Investigación y CEFOL), Universidad Rafael Landívar (Instituto de Musicología)  
orquestas independientes, casas disqueras,

## **Pianistas mencionados**

### **Espacios**

Teatro Nacional o Centro Cultural Miguel Ángel Asturias con dos salas.  
Conservatorio Nacional con su Auditorio y el Concurso Juan de Dios Montenegro

Cuadro N° 42

*Campo de la creación musical de Guatemala 2*

Carmona, 2008.

## CONCLUSIONES GENERALES

Si pensamos que las condiciones político-sociales de cada pueblo inciden directamente en la creación artística y que cada obra de arte es un “espejo del pensamiento social de su tiempo”, como plantea David de Gandarias (1995: 90), existe en Centroamérica una manera exclusiva y específica de hacer música relacionada con nuestra época. El mismo David de Gandarias indica que:

Hay una música centroamericana. Hay una manera de hacer la música centroamericana. Hay una manera de pensar la música que está directamente relacionada con el estado social y el estado histórico-social que tiene Centroamérica (David de Gandarias, 2008: entrevista).

Aunque nuestros países han experimentado desarrollos muy diferentes en muchos campos, desde la época precolombina están presentes en Centroamérica características que nos unen y permiten vernos como una región. Desde la Colonia, todos nuestros países tienen una herencia española<sup>210</sup>, ya de por sí híbrida, mezclada con un gran componente de la música de origen africano y una parte menor de la música de los pueblos aborígenes.

Todos esos elementos que nos permiten vernos como región, son objeto de los estudios que propone el DILAAC y que, en el caso de esta tesis, han servido para el desarrollo de un tema realmente novedoso del que no se habían realizado estudios científicos antes: las sonatas para piano de compositores centroamericanos. La perspectiva interdisciplinaria ha favorecido una investigación profunda de los elementos inmanentes de las sonatas en estudio, enmarcadas en los campos en que han sido creadas y de la problemática que se desarrolla alrededor de su interpretación<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Muchas de las canciones más antiguas que cantan nuestros pueblos son las mismas con pequeñas variantes.

<sup>211</sup> Por formar parte del campo de la creación musical costarricense, éste es más conocido por el autor. La dinámica del campo guatemalteco no ha sido tan vivencial.

Desde inicios del siglo XX, se desarrollaron numerosos e importantes movimientos en la música occidental que rompieron con el “paradigma de la música tonal” —concepto aportado por el autor (Carmona, 2006)—, de los cuales, uno de los más significativos fue el dodecafonismo que provocó la “democratización” de los sonidos de la escala temperada ya que, a partir de él, no existió más un centro tonal sobre el que girara la música. Este mismo movimiento es el primero en el que se construye la música con base en series de notas siendo, con ello, el precursor de las sonatas analizadas en esta tesis. Luego de la ruptura planteada por todos estos movimientos de inicio de siglo, los compositores comenzaron a buscar la composición de música cada vez más avanzada en sus propuestas. Una especie de “evolución” que fue alejando la música nueva de la tonalidad. Sin embargo, por distintas razones, hasta la fecha se sigue componiendo música tonal tanto en la música popular como en la comercial y en la de concierto por compositores conservadores.

En la propuesta para una nueva periodización de la música occidental presentada en esta tesis, en la que se ha dividido la producción musical del siglo XX en cuatro grupos de movimientos musicales, el fenómeno estudiado se ubicó, por las características del instrumento para el que fue compuesto, como perteneciente a los movimientos de la música temperada del siglo XX.

Una de las contribuciones de esta tesis ha sido la ampliación del concepto de serialismo a toda la música escrita con base en agrupaciones de notas. Es decir, se ha tomado “serie” como un conjunto de notas que sirven de base para la construcción de las obras musicales, independientemente del tratamiento que se les dé. Gracias a ello —el asumir un concepto amplio de serialismo—, a pesar de la resistencia (abierta o solapada) de los compositores a ser catalogados de serialistas, hemos podido incluir en esta tesis sonatas de muy diversa construcción. En esta nueva acepción han hallado espacio el dodecafonismo libre utilizado por Igor de Gandarias y Roque Cordero; el serialismo integral de Rodrigo Asturias y Mario Alfagüell; el “neomodalismo” de Alejandro Cardona y el eclecticismo empleado por David de Gandarias. Visto desde esta perspectiva, cabría mucha música más, no obstante, nuestro estudio se ha concentrado en el análisis de sonatas para piano dada la relevancia que dicha forma

ha tenido a través de la historia de la música occidental y en nuestro medio. Todas ellas son, como se desprende del análisis efectuado, “sonatas de construcción serialista”.

Algunas teorías, como la de conjuntos, realizan los análisis musicales con una base matemática. Sus análisis profundizan de modo impresionante en la música, pero son de muy difícil comprensión para cualquier persona que no haya adquirido una formación en ese campo específico. En esta tesis se usaron las herramientas que ofrece la musicología sistemática.

Las sonatas estudiadas fueron escritas y estrenadas en las últimas décadas del siglo XX. Es música atonal que procura alejarse del tipo de construcción de la música que se compuso tradicionalmente hasta bien entrado el siglo XX que es, además, la música que se enseña en las escuelas de música y es promovida por la música oficial<sup>212</sup>. Por lo tanto, es música que se aleja del horizonte de expectativas de la mayoría de los músicos “clásicos”. Esto provoca, tanto en los ejecutantes como en el público y la crítica, una “distancia estética” y, por consiguiente, pueden considerarse como obras “de ruptura”. Pese a su distancia de la música tonal y el alto grado de dificultad técnica que presentan, fueron tocadas “con gusto” por los intérpretes y, según ellos y los mismos compositores, encontraron una buena recepción. Esto es, la interpretación de las sonatas estudiadas logró un “cambio de horizonte” de expectativas de los intérpretes y, seguramente, del público que las escuchó.

El horizonte de expectativas del público y la crítica se va moldeando, entre otras actividades, mediante la asistencia a cursos de apreciación musical, leyendo la crítica especializada y libros acerca de la música y su historia, escuchando programas de radio, pero, principalmente, asistiendo a recitales y conciertos de solistas, música de cámara y conjuntos más grandes. Por esto mismo, los intérpretes son agentes fundamentales en el campo de la creación musical, porque son ellos quienes difunden la música nueva.

---

<sup>212</sup> Recordamos que la *música oficial* es la que se impulsa desde las instituciones oficiales con poder de consagración, como orquestas sinfónicas nacionales, coros nacionales, etc. La mayoría de los compositores oficiales componen música tonal y complaciente con el campo de poder y las exigencias del mercado, y son gratificados con encargos de música y la difusión de ésta en sus respectivos países y fuera de ellos, por medio de su programación en conciertos, giras y grabaciones de discos.

De ahí la importancia de que los músicos de la actualidad se interesen en interpretar la música que se está componiendo en este tiempo pues, como apunta María Inés Rodríguez, aunque es música de gran dificultad técnica e interpretativa, es posible una mejor apropiación que otras, porque es nacida aquí, de nuestras necesidades expresivas (Rodríguez, 2008: entrevista). Todo dependerá de la actitud del intérprete y, como dice Rodrigo Asturias (2008: entrevista), “no se puede concebir un músico sin una gran curiosidad estética y artística”.

En todas las épocas han existido críticas a la música contemporánea. Incluso J. S. Bach era criticado por usar demasiadas disonancias. En el caso de la música de nuestro tiempo, el autor de esta tesis en su posición de educador, cree que es necesario preocuparse porque las futuras generaciones de compositores crezcan escuchando la mayor cantidad de música que se componga en el país y no sólo pequeñas piecitas sin gran trascendencia, como la música que ha sido impulsada desde las instituciones oficiales. Para esto, insistimos, es de suma importancia que los intérpretes se preocupen de ejecutar la mayor cantidad de obras contemporáneas que sea posible por cuanto, en la medida en que las nuevas generaciones crezcan oyendo las obras de autores nacionales (desde las más sencillas hasta las de gran profundidad), lo harán con una identidad musical nacional firme y su música tenderá a ello. Asimismo, como se ha sostenido, después de tocar y dar a conocer la música contemporánea de nuestros compositores, sobrevivirá la mejor, la que, además de cuestionar y ampliar los diferentes horizontes de expectativas, tenga la capacidad de tocar al ser humano en su nivel más íntimo, ya que la música es arte y el arte en general, es comunicación. Comunicación de los más profundos sentimientos y necesidades del ser humano. Eso irá marcando también a las nuevas generaciones de compositores, quienes crecerán con una identidad musical sólida y más arraigada en su tierra.

En una sociedad globalizada como la actual, dominada por el sistema neoliberal, los cánones de belleza son cada vez más influenciados por los medios de comunicación y la economía de mercado. De igual modo, desde hace tiempo la creación artística está influenciada por la ideología posmoderna en donde “todo se vale”. A pesar de ello, y de que nuestros compositores hoy están en contacto con

todo, todo el tiempo, la identidad de la música centroamericana todavía no se ha globalizado plenamente y todavía se observan diferencias entre un país y otro y con otras regiones.

Existe una resistencia al cambio, que es natural en el ser humano. Es más fácil y menos comprometedor para un compositor continuar la tradición, aunque ya esté obsoleta, que crear nuevas posibilidades de expresión que corren el peligro de “no gustar”. Sin embargo, pensamos que habría que tener la genialidad de Johann Sebastian Bach quien, a pesar de que fue considerado como compositor conservador en su época, se constituyó en uno de los pilares que han soportado el edificio de la música occidental, que permanece en constante construcción, para que se justifique que en pleno siglo XXI se siga componiendo a la manera del siglo XIX. Esto tiene relación con la dinámica de los campos, en especial, de sus políticas institucionales.

En el campo de la música de concierto, desde mediados del siglo pasado ha habido un divorcio entre la composición de la música acústica que se aleje de la tonalidad, y la formación de los músicos intérpretes, ya que en las escuelas en las que estudian prácticamente no se enseña la música atonal. Lo que se privilegia es la música de los siglos XVIII y XIX, época de mayor vigencia del paradigma de la música tonal. Ese tipo de música no cuestiona el horizonte de expectativas impulsado por la música oficial.

Las instituciones encargadas de la enseñanza o de la difusión musical, de las que depende directamente el campo de la creación musical, no brindan el apoyo necesario para la creación de obras en la región de manera que eleve su nivel musical. Faltan además, políticas emanadas de los Estados que propicien la creación y difusión de la música de sus respectivos países. Como parte de esa falta de políticas musicales, instituciones como las orquestas sinfónicas y los teatros nacionales no ofrecen a los compositores el espacio necesario para la divulgación de su música. Esto origina en el público y la crítica, una gran ignorancia de lo que se está haciendo en música contemporánea en sus propios países y en el mundo en general. Provoca asimismo rezago en la ampliación del horizonte de expectativas de ellos mismos. Ello, además, acarrea cierta vulnerabilidad sobre algunos compositores que pueden quedar invisibilizados.



Instituciones como las universidades (públicas y privadas), han tratado de apoyar a los compositores en la divulgación de sus obras, en especial de los que laboren en ellas. Con esto brindan una colaboración extraordinaria en los procesos de consagración artística de los compositores. Con todo, la región carece de una carrera de composición en la que se enseñen los lenguajes más modernos de composición. En Guatemala y Panamá, la carrera no existe del todo. La Universidad de Costa Rica es la única institución en la región en la que se imparte dicha carrera; en ella se enseña a componer siguiendo del paradigma de la música tonal, con un buen nivel, en opinión de David de Gandarias, pero sin reflexionar acerca del hecho compositivo, plantearse la problemática de la identidad ni conocer lenguajes más avanzados.

Las características del fenómeno de la creación musical en nuestros países con sus luchas, sus diversos capitales sociales, el interés por adquirir un siempre mayor capital cultural y la aspiración de ascender a un mejor puesto o a la consagración artística, pero, sobre todo, el peso histórico de este fenómeno en la actualidad, ha permitido su estudio como un campo específico dentro del campo general del arte, según las recomendaciones de Bourdieu. En el presente estudio se ha podido observar el lugar en que se ubican los compositores, cómo es su proceso de consagración, quiénes están actuando en cada campo y cuáles instituciones intervienen. A continuación se hace una observación comparativa entre ambos campos con sus aspectos en común y sus diferencias.

En general, un campo, en cualquier rama de la cultura y prácticamente en cualquier país, cuenta con una estructura institucional que le permite funcionar y perdurar en el tiempo. Los diferentes personajes actúan, se desenvuelven y luchan en el seno de dicha estructura institucional. En Centroamérica, los campos de creación de música de concierto, desde la óptica institucional, no están aún bien estructurados a pesar de las instituciones mencionadas.

En la dinámica de ambos campos, es especialmente interesante en este estudio observar cómo los compositores luchan<sup>213</sup> y se valen de diversas estrategias para ir

---

<sup>213</sup> Recordamos que no son precisamente luchas frontales entre unos y otros, sino las que libran por dar presencia a su música y su nombre en el campo, aunque en algunos casos sí ha habido fuertes enfrentamientos entre actores del campo.

ascendiendo en las posiciones que ocupan en sus respectivos campos. Los compositores trabajan para enriquecer los distintos capitales (social y cultural) con el fin último de alcanzar el capital simbólico más buscado que es la consagración artística con todo lo que ello implica y significa, de positivo y negativo, hasta llegar al canon de la música de su país. No obstante, cabe afirmar que, por lo general, eso se alcanza en virtud de la obtención del mayor número de premios y otras distinciones en el ámbito nacional y en el internacional, así como por tener una considerable presencia en los conciertos y las grabaciones que ofrecen los intérpretes más reconocidos<sup>214</sup>.

Como parte de las características generales de los campos estudiados, debido a las circunstancias históricas, en cada país se desarrolló un campo específico caracterizado por los diferentes modelos políticos que se han dado. En Guatemala, desde mediados de la década de 1950 y hasta la de 1990, se vivió una época marcada por la guerra. Una época en la que el terrorismo de Estado y la guerrilla se enfrentaron dejando en el pueblo una huella de dolor, un temor casi generalizado y una acentuada polarización social.

Ésa es la misma época en que en Costa Rica, luego de la Revolución de 1948, se abolió el ejército y se desarrolló el modelo de Estado Benefactor que produjo un crecimiento significativo en todos los índices sociales hasta el decenio de 1980. Decenio al que, a pesar de algunas crisis económicas, se arriba con una clase media muy fortalecida en un país en el que los extremos sociales eran bastante débiles. Ya propiamente en esa década, a partir del gobierno de Luis Alberto Monge, se instauran las primeras medidas de tipo neoliberal lo que, con los años, ha deteriorado el nivel de vida de la mayoría de la población y ha causado una creciente polarización social. En toda esta época, las instituciones musicales de Guatemala muestran un marcado deterioro, mientras en Costa Rica el nivel musical ha venido en aumento.

En el plano comparativo, es posible encontrar similitudes entre ambos campos. Por ejemplo, la estratificación en los niveles del campo en el que hay compositores en el canon y otros que luchan por llegar a él. Asimismo, la existencia

---

<sup>214</sup> Insistimos en que el estudio elaborado es como una radiografía, como una fotografía que muestra un momento específico. Los campos son bastante dinámicos y las posiciones, instituciones y toda la dinámica puede cambiar rápidamente. El estudio realizado finaliza en 2009.

de varios grupos de compositores que conviven simultáneamente, y que engloban nuevas generaciones y compositores excluidos.

Semejante es, también, la intervención de instituciones estatales en el proceso de consagración de los actores, principalmente los ministerios de cultura y de educación. De igual modo, las universidades cumplen un papel de suma relevancia en la dinámica del campo, puesto que son ellas las que más han apoyado la creación y difusión de la música contemporánea.

En ambos casos, los educadores musicales y la presencia en los programas de estudio de la educación general básica también han sido vitales en el proceso de consagración de algunos compositores. Ellos se han encargado de presentarlos a las nuevas generaciones y son los responsables de que sus nombres permanezcan vigentes. Incluso, es posible pensar que desde ahí se ha impulsado a la mayoría de los compositores que han llegado al canon. En este espacio, de los compositores estudiados, Alfagüell ha tenido un especial tratamiento ya que en años recientes, en la Orquesta y Escuela de Música de la Universidad Nacional, en colaboración estrecha con el Instituto Superior de Arte, se han interpretado muchas de sus obras. Finalmente, su presencia en el magisterio se ha dado con más fuerza a partir de 2008 con la distribución en el ámbito nacional de la ópera *La Fábula del bosque*, una producción financiada por la Embajada de Japón y producida por el Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.

En los dos campos las luchas se libran en espacios similares. En los dos se lucha por la constante ejecución de la música en escenarios importantes y, preferiblemente, por solistas reconocidos; por el apoyo de las instituciones y la edición y grabación de obras. Un espacio en el que hay diferencia es en la lucha por el desarrollo y la publicación de proyectos de investigación musicológica y etnomusicología. En Guatemala eso se da con mucha fuerza, en Costa Rica, en cambio, muy escasamente.

Existen otras diferencias que separan ambos campos. Los compositores guatemaltecos han tenido más oportunidad de escuchar sus obras, sobre todo de gran formato, aun en lenguajes contemporáneos. Su Orquesta Sinfónica Nacional, eventualmente ha tocado música contemporánea de su país, aunque, según algunos de

los entrevistados, todavía de manera insuficiente. Por el contrario, los compositores costarricenses que deseen escuchar música sinfónica podrán escuchar alguna obra de corta duración y, con preferencia, de construcción tonal. La Orquesta Sinfónica Nacional no ha brindado ningún impulso a la música costarricense elaborada con lenguajes que se alejen de la tonalidad. Se ha premiado a ciertos compositores de música tonal como Eddie Mora, Carlos Castro, Carlos Escalante, Allen Torres y William Porras, entre otros, encargándoles obras muy cortas para incorporarlas en la programación anual. Ese hecho les confiere un grado de oficialidad y se convierte en un espaldarazo para su ascenso en el campo. Habrá que esperar unos años para corroborar si esto ocurre o no.

En el caso de la crítica musical existe asimismo cierta diferencia. En Costa Rica, al ser realizada por Andrés Sáenz, un director teatral sin formación musical, no es respetada ni valorada por ninguno de los entrevistados para esta tesis. En Guatemala, la crítica es hecha por Paulo Alvarado, cuyos análisis son valorados por algunos actores participantes en el campo que fueron entrevistados. Con todo, no se trata de una crítica profesional ni formativa. Según los actores entrevistados, más que críticas, son reseñas de eventos musicales. Vale decir, son descriptivas más que analíticas o formativas.

Una diferencia más radica en la versatilidad de los músicos guatemaltecos. Muchos de ellos son musicólogos, editores, interpretan varios instrumentos y, sobre todo, varios son directores de orquesta y coro de ahí que han dirigido sus propias obras, tanto en el país como en el exterior. El compositor costarricense se ha concentrado más en la composición, y en la docencia como medio de subsistencia.

En cuanto a las reglas del juego, es posible decir que en nuestros campos se juega por la apropiación de un capital simbólico muy valioso que es la consagración artística que, de acuerdo con Bourdieu (2002a: 327), se adquiere por la obediencia a esas “reglas de juego”. También se buscan el reconocimiento y la “distinción”. Para ingresar al campo es necesario haber aparecido en conciertos de solistas en alguna sala de concierto importante o en algún festival o seminario de composición, y seguir apareciendo con regularidad en ese tipo de actividades. Preferiblemente, debe haber sido interpretado en conciertos de solistas o agrupaciones importantes (profesionales

y muy reconocidos), en especial de alguna orquesta sinfónica. Los principales agentes son los compositores que posean un capital cultural elevado con estudios superiores de composición (los que han estudiado en el extranjero reciben “mayor puntaje”), que hayan presentado obras en conciertos o grabaciones, y con presencia en el campo de, al menos, diez años (a excepción de los que están ingresando). Muchos, gracias a su capital social, han contado con algún padrino (persona o institución con poder de consagración). No es relevante si son agentes en otros campos aledaños. Los reconocimientos y las distinciones brindan una mejor ubicación en el seno del campo, en particular los Premios Nacionales o internacionales que enriquecen sus capitales simbólicos. En Guatemala, además, es importante haber aparecido en textos que hablen acerca de la música nacional o antologías de composiciones guatemaltecas.

En la mayoría de los casos, el proceso de consagración artística no es organizado sólo por los mismos compositores, sino por algún otro agente o agentes del campo. En el caso de Alfigüell, por ejemplo, detrás de todo el apoyo institucional con que ha contado, se encuentra uno de los personajes con mayor peso en la música costarricense, su esposa Carmen Méndez, una de las máximas autoridades en Educación Musical del continente, gracias a su posición en el Foro Latinoamericano de Educación Musical. En el caso de Eddie Mora, quien ha ido escalando en la estructura administrativa de la Universidad de Costa Rica hasta el puesto de Decano de Bellas Artes, cuenta con un grupo de amigos, entre los que se hallan su esposa, Ekaterina Shástkaya, programadora de la Radio Universidad de Costa Rica, además de Gerardo Duarte, Zamira Barquero y María Clara Vargas, actores con gran peso en el campo musical costarricense, quienes le han brindado un enorme apoyo desde la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica publicando y grabando mucha de su música. Otros igualmente han tenido apoyos de este tipo, y la mayoría han recibido un apoyo especial del gremio de educadores musicales.

En las posiciones más altas de ambos campos de creación musical, fuera del canon, en el que se ubican Joaquín Orellana, Jorge Sarmientos, Enrique Anleu y Benjamín Gutiérrez, se sitúan precisamente los compositores estudiados en esta tesis. En Costa Rica, los puestos más altos del campo los ocupan Mario Alfigüell y Alejandro Cardona por su constante presencia en conciertos, tanto en el nivel

nacional como internacional, de músicos de un elevado nivel y por el reconocimiento que tienen el público de su obra. Ambos, además, poseen ricos capitales sociales y culturales.

Un poco más abajo se encuentran Luis Diego Herra, por su constante presencia en conciertos y grabaciones, así como por el apoyo de instituciones con poder de consagración (si bien su peso en el campo va en descenso); y Eddie Mora, quien ha asumido su proceso de consagración con extraordinaria energía aumentando su presencia en los medios de comunicación, en la Universidad de Costa Rica y en conciertos, tanto dentro del país como en el extranjero. En este grupo está Carlos Guzmán, por el impulso que ha recibido de instituciones con poder de consagración como las orquestas Sinfónica Nacional y Sinfónica Juvenil, lo mismo que por la consecución del Premio Nacional de Música 2008. En un tercer nivel estarían Otto Castro (Premio Aquileo J. Echeverría 2009), Carlos Castro, Vinicio Meza y Carlos Escalante, quienes también han sido premiados.

El campo de la creación musical de Guatemala supera al de Costa Rica en la cantidad de nombres que ya tienen su puesto en el canon. De igual forma, hay más nombres en la escala fuera del canon. En los puestos más altos figuran, en primer lugar, Rodrigo Asturias, quien ocupa un sitio especial en el campo gracias a su capital social y a su capital cultural. Un poco más abajo, Igor de Gandarias, Felipe de Jesús Ortega y Dieter Lehnhoff, quien antes ocupaba un puesto en el campo sobre todo por su trabajo como musicólogo. Más recientemente, su trabajo compositivo y dinamismo le han brindado una mejor ubicación. David de Gandarias se ubica un nivel más bajo, pues su nombre no ha despuntado aún en el campo, pese a las luchas que ha librado. Más abajo se encuentra Paulo Alvarado por su menor capital cultural, ya que no ha realizado estudios formales de composición, en Guatemala o el extranjero y no ha recibido premios de importancia por sus obras musicales.

El caso de Rodrigo Asturias es singular. Su capital social y el elevado nivel artístico y técnico de su música, sumado al hecho de ser ejecutada casi con exclusividad por intérpretes de altísimo nivel técnico en la escala mundial, le proporciona un capital cultural enorme que permitiría ubicarlo en el canon de la música guatemalteca. No obstante, eso no es posible todavía porque su nombre no es

reconocido por parte de los músicos, el público y la crítica guatemaltecos en su cotidianeidad. Sí tiene una presencia casi obligada en los libros y artículos sobre la música guatemalteca, pero no en el sistema de educación general. Su alejamiento voluntario del medio musical de su país, sólo permite colocarlo en una posición elevada fuera del canon, aunque, consideramos, ameritaría estar en él.

En virtud de la informalidad de los campos en nuestros países, se ha dado el fenómeno interesante de que el mismo compositor, gracias a su capital social y propias iniciativas, compositivas como de creación de sus espacios de difusión y consagración, se convierte él mismo en una especie de institución, engranándose en la dinámica institucional con sus actos. Cabe recordar que, por sus características, el campo de la creación musical depende de manera directa de otros campos, especialmente del de la interpretación musical.

Algunos otros campos musicales en nuestros países, como el de la educación musical o el de la interpretación musical, están mejor estructurados con sus instituciones y políticas propias. Pero el campo de la creación musical se encuentra todavía muy desarticulado. En ambos casos, como se ha afirmado, los educadores musicales han sido vitales en la consagración de los compositores, pues son ellos quienes se han encargado de presentarlos a las nuevas generaciones y son los responsables de que sus nombres permanezcan vigentes.

Entre las estrategias utilizadas por los compositores para ascender en el campo, se hallan la creación de espacios y medios de divulgación de su música como orquestas y festivales de música contemporánea, la búsqueda de constante presencia en los medios de comunicación colectiva y en la Internet, y otras. Asimismo, se ha dado el fenómeno de la apropiación de espacios por parte de algunos compositores, así como un proceso de invisibilización por parte de algunos agentes del campo contra otros y por parte de las instituciones con poder de consagración.

Con frecuencia, el proceso de consagración artística de los compositores no es organizado nada más por ellos mismos, sino por algún otro del campo, especialmente un familiar suyo. Por otro lado, toda vez que los espacios de consagración existentes darán cabida a muy pocos de los compositores que se están formando en la

actualidad, éstos deberán generar sus propios espacios o buscar apoderarse de los que ya existen.

Como se ha dicho, el entorno marca de manera indeleble el arte de cada pueblo y las realidades socio-económico-culturales de Guatemala y Costa Rica son bastante contrastantes. En Guatemala, desde la década de 1980, se vive el ambiente de un país en posguerra. El terrorismo de Estado y la guerrilla dejaron profundas heridas en el pueblo y una gran polaridad social. En Costa Rica, luego de vivir casi cuatro décadas de progreso y bienestar, en la misma década de 1980, después de las crisis económicas internacionales y la incidencia de los procesos revolucionarios en el resto de la región, inician las primeras políticas neoliberales que han afectado seriamente a las clases medias y a las más desposeídas de la sociedad (Rovira, 1987). Dichas políticas han disparado los índices de pobreza, polarización social e inseguridad ciudadana. Todo esto, de una u otra forma, está grabado en su arte. En ese marco se desarrollaron los campos musicales de ambos países.

A la luz de las teorías de Pierre Bourdieu, en esta tesis se analizó la creación musical de Guatemala y Costa Rica como campos. De ellos se examinó cómo están formados, quiénes son los actores, cuáles las instituciones que intervienen, cómo es la dinámica en el seno de cada campo, cómo es el proceso de consagración artística y, finalmente, se elaboró un esquema con la propuesta de cuál es la ubicación de los compositores en el campo de creación musical, de música de concierto, de su respectivo país para cumplir con los objetivos propuestos. Cotidianamente no se piensa el campo como tal, sin embargo todo acontece en él. No se hizo un análisis integral como lo propone Bourdieu, pero tampoco era el objetivo. Creemos que es correcto estudiarlo así y que este tipo de estudio, es de esperar, que sirva de base para futuras investigaciones acerca de la música y las demás artes centroamericanas. De seguro, esta investigación habría sido mucho más rica de haber existido una clase de estudio de este tipo de las generaciones más antiguas en nuestros países. Ésa será una asignatura pendiente y de gran riqueza para los estudios culturales de la región.





Como se ha visto varias veces en este trabajo, es posible que muchos de los actores de los campos musicales rechacen esta nueva música calificándola de “fea”. Pero no se trata tampoco de que sea “bella”. La música, y el arte en general, no son precisamente para producir “belleza”. Reiteramos que la música es una cuestión expresiva y no todo lo que exprese tiene que ser bello. Los conceptos y niveles de belleza, por otro lado, son una cuestión cultural y se define en el seno de cada sociedad en cada época. Además, el hecho de que sea fea, si lo fuere, no quiere decir que sea mala. La música analizada tiene influencia expresionista y el expresionismo es una expresión artística que nació en la época de las guerras en Europa de la primera mitad del siglo XX y que, desde sus inicios, reflejó esa dura realidad. Nuestros compositores tomaron ese tipo de construcción dándole su propia visión. Se apropiaron de ella y le añadieron parte de su identidad centroamericana. Aun así, se les ha dificultado darla a conocer entre su público, para que se acostumbre a estos nuevos lenguajes.

Tras la ruptura con la tonalidad y después que han pasado los movimientos de experimentación de la segunda mitad del siglo XX, la música ha logrado tan elevado nivel como expresión artística, independientemente del estilo o la técnica aplicadas, que es inexplicable que existan compositores que, de manera anacrónica, quieran seguir componiendo miniaturas utilizando las técnicas de composición del siglo XVIII, pretendiendo que sean obras artísticas de profundidad. Además, algunos aspiran a que la suya sea una música con “identidad latinoamericana”, para lo cual recurren a ritmos y giros melódicos de tipo folclórico o caribeño, sin siquiera darles algún tratamiento que les brinde otro nivel expresivo. Una estilización como se realizó en la época del barroco con las danzas populares, o la que ofrece Alfagüell en el primer movimiento de su *Sonata Op. 29*. Reconocemos el derecho que tiene el compositor para elegir el lenguaje musical con el que construye sus obras, pero presentar al público este tipo de obras sería como publicar en la actualidad un poemario en el estilo de Gustavo Adolfo Bécquer o Rubén Darío, o una novela épica como una gran novedad. Lo peor sería que ese poemario o esa novela sean premiadas por las instancias con poder de consagración, mostrándolas como obras

representativas de la literatura nacional de algún país. Esto también tiene relación con la dinámica del campo.

En el caso de alguna otra música, su valoración se da muchas veces por su “uso social”. Existe música tonal que la mayoría acepta sin cuestionamientos, como la música militar, que cumple con los parámetros musicales para ser juzgada como “bella”, porque es tonal y sirve para “alegrar” los desfiles, aunque su origen atente contra los más elementales principios humanos de paz, solidaridad, la convivencia, el respeto a la vida, a la individualidad de cada ser humano y la naturaleza en general.

Considerando de nuevo que, en la medida en que los músicos intérpretes y las instituciones favorezcan la creación y difusión de música no tonal, habrá un desarrollo mayor y mejor de la música en nuestros países porque pagar por hacer sólo música tonal, lo que hará será estancar el progreso musical de nuestros países. Crear música para satisfacer el horizonte de expectativas del paradigma de la música tonal provocará que sigamos siendo una pequeña colonia insignificante, cuya música refleja las expectativas de la Europa del siglo XIX.

En fin, es necesario interpretar con más frecuencia y dar a conocer esta música. La historia se encargará de ir seleccionando la música que realmente tenga la calidad y capacidad de expresar los sentimientos y las necesidades más profundas del ser humano. Esa música podría ser tonal pero, después del progreso alcanzado hace más de cien años, tendría que ser compuesta con un nivel de perfección extraordinario y distinto.

Por último, podemos afirmar que durante las primeras décadas del siglo XX, en muchos países del mundo, incluyendo los centroamericanos, se dio con fuerza el movimiento nacionalista, que es eminentemente tonal. Con ellos, algunos compositores europeos como Gustav Mahler, Richard Strauss y Jean Sibelius, llevaron la música sinfónica tonal a un extraordinario nivel de monumentalidad y perfección en el tratamiento de la armonía y la forma. De igual modo, también la música folclórica en nuestros países centroamericanos, desde la Colonia, ha sido tonal.

Más adelante, con la explosión de la música comercial y los medios de comunicación masiva, lo que han impulsado como “música popular” ha sido música

tonal de la peor calidad como el rock and roll y el raeetton, salvando honrosas excepciones. Es música extremadamente pobre en sus propuestas, tanto musicales como de las letras, ya que la mayoría son canciones. Ese mensaje ha calado durante varias generaciones y ha formado su horizonte de expectativas. Desafortunadamente, al disponer sólo de ese parámetro para juzgar, el público consumidor ha desarrollado un horizonte sumamente limitado.

## RECOMENDACIONES

Las recomendaciones que cabe hacer luego de conocer esta amplia panorámica alrededor de la composición de sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica, se refieren, sobre todo, a un cambio global en las políticas de creación, promoción y difusión tanto de la música nacional, en cada una de nuestras naciones, como de la música contemporánea en general. Ello involucra a un conjunto de instituciones públicas y privadas, unas en el campo educativo y otras en el de la ejecución y difusión de la música.

En primer lugar, es necesario crear políticas que faciliten cambios en los planes y programas de estudio por parte de las instituciones involucradas en el proceso educativo de todos los países de la región, empezando por los ministerios de educación. Éstos deberían incluir más música contemporánea en los programas de estudio y una mayor capacitación a los educadores musicales, para que disfruten de este tipo de música y difundan su apreciación.

En este mismo campo, es necesario que los conservatorios y las universidades, públicos y privados, comiencen a crear carreras de composición con una visión lo suficientemente amplia como para que abarquen la mayor cantidad de posibilidades de expresión musical, abarcando música tonal y atonal y el estudio de nuestras raíces musicales. De esta forma, los futuros compositores manejarán mejor los diferentes lenguajes, aun cuando éstos hayan surgido en otras partes del mundo, con los que podrán hacer una propuesta personal en su música. O sea, poder emplear cualquier lenguaje musical procurando conservar una identidad musical centroamericana.

Además, los planes de estudio y programas de los cursos de instrumento y teoría, deberían incorporar desde el primer curso música construida con los lenguajes más modernos y mucha más música centroamericana que, se ha demostrado, cuenta con la calidad de construcción y de dominio adecuado de la técnica instrumental. Así, los futuros instrumentistas y teóricos de la música crecerán con una visión más amplia de lo que es el arte musical, que no se limita a la música de los siglos XVIII y XIX. Con ello, música como la estudiada en esta tesis será interpretada con más facilidad y gusto por parte de los instrumentistas y será mejor valorada por ellos

mismos, su público y la crítica; no se provocaría la distancia estética que existe en la actualidad en los estudiantes de música con la música contemporánea.

Es necesario asimismo abrir una carrera de crítica musical profesional que involucre estudiantes de toda la región, para que contribuya en el proceso educativo del público y a mejorar la producción musical de nuestros países. Eso facilitará también que las instituciones oficiales amplíen los repertorios hacia otras músicas.

En un plano aparte, las instituciones involucradas en la interpretación y promoción de la música en general, como las orquestas sinfónicas, lo mismo que los solistas y grupos de cámara, deberán interpretar mucha más música contemporánea en sus conciertos. Sobre todo, que el público y la crítica conozcan que existe una música centroamericana y que en la región se sigue componiendo música de alta calidad en una gran variedad de lenguajes, que vale la pena escuchar con frecuencia.

El nivel técnico y musical de nuestros instrumentistas está aumentando de manera significativa. En la medida en que ellos se involucren en el movimiento de la música contemporánea y la toquen con más frecuencia, el público gustará cada vez más de ella y empezará a buscarla. Eso facilitará, además, que las instituciones oficiales amplíen los repertorios hacia otras músicas. Todo lo cual redundará en un público con un horizonte de expectativas más amplio y un desarrollo musical extraordinario en nuestros países.

Los teatros y las salas de concierto deben unirse a este movimiento de promoción de la música centroamericana y la contemporánea, facilitando a los compositores e instrumentistas la realización de conciertos con este tipo de música.

Las instituciones que contratan obras no deberán limitarlas al lenguaje tonal y, menos aún, limitar el formato o la duración. Debería dársele al compositor la libertad de crear según sus necesidades expresivas, usando el lenguaje musical de su preferencia. Limitarlo a componer obras cortas de lenguaje tonal sólo redundará en una pobreza musical en nuestros países y seguiremos siendo la frontera más externa de la periferia cultural del mundo.

Por otra parte, los compositores deberán interesarse más en estructurar mejor el campo de la creación musical desde el punto de vista institucional, de modo que sus luchas por la apropiación de espacios de difusión no sean tan fuertes.

Involucrando a las instituciones de la música oficial en todo el movimiento de la música contemporánea y asegurándose una democratización del campo, conseguirán llegar con más facilidad al público con sus obras, independientemente de su formato y el lenguaje utilizado.

Dos recomendaciones más: promover más premios a nivel regional que estimulen la creación musical en lenguajes no tonales pero con identidad centroamericana, y crear más festivales de música nueva de la región. En la actualidad existen algunas iniciativas ya mencionadas como los Seminarios de Composición en Costa Rica o el Festival de El Salvador, sin embargo no están alcanzando a formar un público numeroso que aprecie en mayor medida este tipo de música. Hace falta más promoción.

Igualmente, será necesaria la integración de más música centroamericana y contemporánea, en general, en las radioemisoras. En especial en las pertenecientes a los Ministerios de Cultura y a las universidades.

Como se dijo anteriormente las futuras generaciones de intérpretes, los musicólogos, el público y la crítica se encargarán de juzgar la música de nuestro tiempo, pero es importante y necesario que, dentro de la curiosidad estética que tenga el intérprete, contemple siempre la inclusión y el disfrute de la música de sus contemporáneos. Ése será un aporte a la formación de las futuras generaciones de compositores e instrumentistas de la región.

Todo lo anterior para facilitar lo que Jauss llama un “cambio de horizonte” en nuestra sociedad, que se encuentra envuelta en un proceso de globalización que influye de forma considerable en el establecimiento de los parámetros de belleza y la conformación de los horizontes de expectativas de los diversos actores de los campos culturales.

Finalmente, creemos que es preciso ampliar los estudios de los distintos campos musicales de la región para poder comprender, con más profundidad, la dinámica en la que se desarrolla la música y la problemática social, política y económica a su alrededor.

## BIBLIOGRAFÍA<sup>215</sup>

- Acevedo, Jorge Luis (2000). Panamá. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Alfagüell, Mario (1982). *Sonata Op. 14, para la mano izquierda*. Manuscrito inédito.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Sonata Op. 29*. Manuscrito inédito.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Treinta y dos vagabunderías para piano bien temperamental*, Op. 63. San José: Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- \_\_\_\_\_ (1994a). *Música poética costarricense*. San José: Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Sonata quasi un claro de Luna*, Op. 111. Manuscrito inédito.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Estudios, Corales, Intermezzos y Apéndices Op. 143*. Heredia: EUNA.
- Álvarez Fernández, Miguel (s.f.). Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX. *El taller sonoro*. Obtenido de <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/Articulo1.htm>.
- Anleu-Díaz, Enrique (1968). *Sonatina*. Manuscrito inédito.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala: Ediciones Artemis. Edinter.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Historia Social del Arte*. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Aretz, Isabel (compiladora) (1993). *América Latina en su Música*(séptima edición). México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Asturias, Rodrigo (1993). *Piano Sonata N° 4*. New York: Edition Peters.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Sonate N° 1*. París: Éditions Max Eschig.
- Ballabriga, Miguel (director) (1991). *Grandes Genios de la Música*. Diccionario enciclopédico. Barcelona: Ónix de comunicaciones S. A.
- Behague, Gerard (2001). Guatemala, Art Music. En Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited. 485 – 489.

<sup>215</sup> Elaborada con base en las reglas de la APA 6ª edición.

- \_\_\_\_\_ (2001). Panamá. En Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 24 – 29.
- Bent, (s.f.). *L'Analyse musical*. En: Ahn, Yun-Kang (s.f.). *Aspects Théoriques Et Computationnels De L'analyse Transformationelle*. París: IRCAM. Obtenido de <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/webatiam/Archives/Stages0506/YunKangAhn.pdf>
- Beteta, Xavier (2006). *Compositional Techniques in Rodrigo Asturias's "El banquete de las Nubes"*. (Tesis de Maestría de la Universidad de Cincinnati).
- Bonnewitz, Patrice (2006). *Primeras lecciones sobre la sociología de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bourdieu, Pierre (1979). Los tres estados del capital cultural. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Obtenido de <http://www.zonaunfv.com/Publicaciones/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>
- \_\_\_\_\_ (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo, S. A.
- \_\_\_\_\_ (1998) *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.
- \_\_\_\_\_ (s.f.) Introducción. En Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Extraído el 14 de setiembre del 2007. Obtenido de <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-IntroduccionDistincion.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- \_\_\_\_\_ (2002a). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- Cáceres, German (1984). *Sonata*. Manuscrito inédito.
- Cardona, Alejandro (s.f.). *El silencio que hay en todas las soledades (fantasía-¿quasi una sonata?-)*. Heredia: Editorial Nuestra Cultura.
- Carmona, Jorge (2006). Nuevos signos para sonidos viejos. *Revista Pensamiento Actual*. 6–7. 97-113.



- Castañeda, José (1967). *Las polaridades del ritmo y del sonido*. Guatemala: Editorial Hongel.
- Chen, Jorge (2004). Legitimidad institucional y canon: circulación y recepción de Casona en Centroamérica (Costa Rica, Guatemala y Nicaragua). En: *Actas del "Homenaje a Casona (1903-1965). Congreso Internacional den el centenario de su nacimiento*. Oviedo: Ediciones Nobel, Fundación Universidad de Oviedo.
- Cordero, Roque (1954). *Sonatina rítmica*. New York: peermusic classical.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Sonata breve*. New York: peermusic classical.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Sonata*. Manuscrito no publicado.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Cinco Preludios Nuevos*. Manuscrito no publicado.
- Cubicec, Ión (2001). *Miniaturas Op. 41, N°1, para piano*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Cuevas, Rafael (1995). *Traspatio florecido: tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica*. Heredia: EUNA.
- De Gandarias, David (1984). *Rondó de la sonata El oscuro de Éfeso*. Manuscrito.
- \_\_\_\_\_ (1995). Música y tecnología: una relación indisoluble. *Anuario Musical*. Guatemala. XVI (IV) (septiembre – diciembre), 89–119.
- \_\_\_\_\_ (2008). "Rondó. Tercer movimiento de la Sonata El Oscuro de Éfeso (1984)." Igor de Gandarias. *Música guatemalteca para piano (Antología histórica. Siglos XIX-XXI)*. Guatemala: Dirección de investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- De Gandarias, Igor (1984). *Sonata Abstracción*. Manuscrito.
- \_\_\_\_\_ (2002). *El repertorio nacional de Música (antología). Música guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*. Guatemala: Dirección de investigación (DIGI) y Centro de Estudios Folclóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Música vocal e instrumental de Guatemala en el siglo XIX*. Guatemala: Dirección de investigación (DIGI) y Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

- \_\_\_\_\_ (2008). *Música guatemalteca para piano (Antología histórica. Siglos XIX-XXI)*. Guatemala: Dirección de investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Díaz, Alicia (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía de la Universidad Estatal a Distancia de España). Obtenida de [http://www.uned.es/dpto\\_fim/publicaciones/alicia\\_1.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf)
- Eimert, Herbert et alli (1973). *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Filós, Patricia (1985). *El piano en las obras de Roque Cordero*. San José: Litografía e Imprenta Lil.
- Flores, Bernal (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Flores, Bernal y Jorge Luis Acevedo (2000). Costa Rica. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid: 2000, 424 a 430.
- Fonseca, Elizabeth (1998). *Centroamérica: su historia*. San José, EDUCA.
- Grout, Donald y Claude Palisca (1995). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Godínez, Léster (1995). Panorámica de la Música autóctona de Guatemala. *Anuario Musical*. Guatemala. XVI (IV) (septiembre – diciembre), 9 – 66.
- Ingram, Jaime (2003) Apuntes para una historia de la música en Panamá (1903-2003). *Revista Istmo*. Extraído en marzo de 2004. Obtenido de <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n07/articulos/apuntes.html>.
- Jauss, Hans Robert (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En José Antonio Mayoral (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid. ARCO/LIBROS S.A. 56 – 86.
- Károlyi, Ottó (2002). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kühn, Clemens (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S. A.

- Michels, Ulrich (1987). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Molina, Federico (2008). "Entrevista con Ricardo Ulloa Barrenechea". *Revista La Retreta*. Obtenido de [www.laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html](http://www.laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html)
- Nobre, Marlos (1992). Vanguardias Musicales en América Latina. *Anuario Musical*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. XVIII (IV). 51 – 62.
- Paraskevaídís, Graciela (1984). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. Obtenido de [www.latinoamerica-musica.com](http://www.latinoamerica-musica.com)
- Penderecky, Krzyztof (s.f.) *Treno por las víctimas de Hiroshima*. Obtenido de <http://arts.jrank.org/pages/4764/notation.html>
- Prahl, Carlos (1998). *El Conservatorio Nacional de Música de Guatemala*. Guatemala: Impresos CD.
- Rodríguez, Fidel (2002). De la historia de la música a la historia cultural de la música. *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Caracas. 4.
- Rovira Mass. Jorge (1987) *Costa Rica en los años' 80*. San José: Editorial Porvenir.
- Saborío, Andrés (1999). Arnold Schoenberg: un profeta de la música. *Artistas II, Revista Acta Académica*. San José: Universidad Autónoma de Centro América. 25. Obtenido de <http://www.uaca.ac.cr/acta/1999nov/asaborio.htm>. s.n.p.
- Sáenz, Guido (1982) *Para qué tractores sin violines*. San José, Editorial Costa Rica.
- Salas, Ana; Fulvio Villalobos; Jorge Carmona y Carlos Deras (2005). *Investigación sobre la programación anual de la Orquesta Sinfónica Nacional desde el año 1984 al año 2002 (19 años)*. Trabajo de investigación realizado para el curso Sociología de la Recepción Artística del DILAAC, Heredia, Universidad Nacional.
- Salzmann, Erick (1972). *La música del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú. s.a.r.<sup>216</sup> (1999). Presentación. En *Cultura de Guatemala, Anuario Musical 1999*, Año XX, Vol. III Septiembre-Diciembre 1999. Guatemala, Universidad Rafael Landívar.

---

<sup>216</sup> Sin autor reconocido

- s.a.r. (2002). "Anleu Díaz". *Enrique Anleu Díaz. Música sinfónica*. Guatemala, CEFOL de la Universidad de San Carlos de Guatemala. (librito inserto en la caja del disco homónimo).
- Sarmientos, Jorge (2006). *Concierto para piano y orquesta No. 3*. Partitura de orquesta. Guatemala, Editorial universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_ (2006a). *Concierto para piano y orquesta No. 3*. Versión para dos pianos. Guatemala, Editorial universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Sider, Ronald (1967). *The Art Of Central America Its Development And Present State*. Tesis de Doctorado no publicada, Eastman School of Music of University of Rochester.
- Sklioutovsky, Alexandr (2008) *Creador de nuevas sonoridades*. San José: Diario La Nación, sección Áncora, domingo 27 de julio de 2008. Página 6.
- Sklioutovskaya, Tamara (2006). D. Lehnhoff, *Hai-kai: aproximación al análisis musical*. *Revista Abrapalabra* 39. Guatemala, Departamento de Asuntos Culturales de la Universidad Rafael Landívar. 49
- Small, Christopher (1989). *Música sociedad educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soto, Carlos (s.f.). *Pianistas clásicos de Guatemala en el siglo XX*. Guatemala, ADESCA.
- Torres-Rivas Ernesto (1993). *Historia General de Centroamérica, Historia inmediata*. España, Ediciones Siruela.
- Valls Gorina, Manuel (1985). *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas Cullell, María Clara (1998). Música y sociedad. Prácticas musicales en Costa Rica (1880-1914). *Re-visión de un siglo 1897-1997*. San José, Museo de Arte Costarricense. 48-65.
- \_\_\_\_\_ (2007). El Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell: una contribución a la integración y el desarrollo cultural de la región. San José: *Revista Escena*, Vol. 30, N° 60 (enero-junio 2007) pp. 59-67<sup>217</sup>
- Zamacois, Joaquín (2002). *Curso de formas musicales*. Barcelona. Idea Books, S. A.

<sup>217</sup> Se tuvo acceso a este artículo gracias a que la autora lo envió vía correo electrónico. Ella misma facilitó sus referencias.

Zimmermann, Bernhard (1987). El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción. En José Antonio Mayoral (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid. ARCO/LIBROS S.A. 39 – 58.

### **Otros**

Asturias, Rodrigo (2002-2004). Correspondencia sostenida con Xavier Beteta para su tesis de grado facilitados por Asturias. Mimeo.

De Gandarias, Igor (s.f.) Documentos aportados por de Gandarias con datos biográficos y análisis de la Sonata Abstracción. Mimeo.

### **Páginas electrónicas**

Composers21.com

Colegio Latinoamericano de Compositores de música de arte  
[www.colegiocompositores-la.org](http://www.colegiocompositores-la.org)

Ministerio de Educación de Costa Rica: [www.mep.go.cr](http://www.mep.go.cr)

Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala:  
[www.mcd.gob.gt/MICUDE/arte/música](http://www.mcd.gob.gt/MICUDE/arte/música)

Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica: [www.osn.go.cr](http://www.osn.go.cr)

Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala: [www.osndeguateestl.es.tl](http://www.osndeguateestl.es.tl)

### **Discografía**

Anleu, Enrique (2002). *Enrique Anleu Díaz. Música sinfónica*. Guatemala, CEFOL de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Anleu, Enrique et al. (1998). *Cuarteto contemporáneo. Música guatemalteca 1582-1990*. Guatemala: Pajarito discos.

Asturias, Rodrigo (s.f.). “Voyage Au Monde des Enfants” “Piano Sonata N. 4”. Sin lugar de edición: Inmost Light.

Castillo, Jesús et al. (1999). *Música de Guatemala a través de los tiempos*. Guatemala: Centro de Música digital –Gedisa-.

Castro, Otto (curador) (2008). *Antología de música electroacústica Costarricense*. Heredia: ICAT-CIDEA de la Universidad Nacional.

De Gandarias, David (2006). *Microcerculus*. Guatemala: Estudios Sonex.

De Gandarias, Igor y Guillermo Escalón (fecha). *La Feria Fantástica*. Guatemala: Vídeo Pro.

\_\_\_\_\_ (2007). *Suite Asturias*. Guatemala, Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Martínez-Sobral, Manuel y Ricardo Castillo (1994) *Guatemala, Volumen 1*. Alemania: Marco Polo.

### **Entrevistas, conversaciones y documentos.**

Alfagüell, Mario (1993) contacto personal

\_\_\_\_\_ (2008) Entrevista realizada el 13 de marzo.

\_\_\_\_\_ (2008a) Entrevista realizada el 20 de marzo.

\_\_\_\_\_ (2008b) Entrevista realizada el 20 de marzo.

\_\_\_\_\_ (2009) contacto telefónico 13 de enero.

Alvarado, Paulo (2008) Entrevista realizada el 22 de mayo.

Alvarenga, Patricia (2007) contacto personal

Anleu, Enrique (2007) entrevista telefónica.

Asturias, Rodrigo (2002-2004) serie de documentos facilitados por el autor a Xavier Beteta para su tesis de Maestría en Musicología. Inédito.

\_\_\_\_\_ (2004) entrevista telefónica

\_\_\_\_\_ (2005). Entrevista

\_\_\_\_\_ (2005a) Correspondencia electrónica

\_\_\_\_\_ (2006) Entrevista telefónica

\_\_\_\_\_ (2006a) Correspondencia electrónica

\_\_\_\_\_ (2007) Entrevista telefónica

\_\_\_\_\_ (2007a) Correspondencia electrónica

\_\_\_\_\_ (2008). Entrevista realizada entre el 21 y el 27 de mayo

Barquero, Zamira (2008) contacto personal

Camacho, Marvin (2008) contacto personal.

Carballo, Alberto (2008) entrevista realizada el 3 de julio.

Cardona, Alejandro (2008) entrevista revisada por el compositor el 1 de abril.

Chen, Jorge (2005). Exposición de cátedra del curso *Sociología de la recepción artística*, DILAAC, UNA

Cordero, Roque (2005) entrevista telefónica

\_\_\_\_\_ (2006) correspondencia electrónica

\_\_\_\_\_ (2007) entrevista telefónica.

\_\_\_\_\_ (2008) Entrevista realizada vía correo electrónico el 14 de agosto.

De Gandarias, David (2005) entrevista

\_\_\_\_\_ (2007) conversación telefónica.

\_\_\_\_\_ (2008a) Entrevista realizada el 23 de mayo

\_\_\_\_\_ (2009) contacto telefónico.

De Gandarias, Igor (2004) correspondencia electrónica.

\_\_\_\_\_ (2005)

\_\_\_\_\_ (2008a) Entrevista realizada el 21 de mayo.

Duarte, Jorge (2008). Entrevista realizada el 3 de julio.

Echandi, José Manuel (2002) Oficio 10365-2002-DHR

Familier, Eythán (2008) entrevista vía correo electrónico en el mes de junio.

Flores, Bernal (1993) entrevista.

Flores, Miguel (2007) correspondencia electrónica.

Gaytán, Alma Rosa (2008) Entrevista realizada el 27 de mayo.

Garita y Quirós (2008) contacto personal 3 de julio.

Gutiérrez, Benjamín (2004) entrevista.

Lehnhoff, Dieter (2005a). Exposición de cátedra curso *Historia de la Música Precontemporánea* del DILAAC.

\_\_\_\_\_ (2008) correspondencia electrónica.

Matarrita, Manuel Contacto personal (2007).

Meza, Gerardo (2008) Entrevista realizada en el mes de marzo.

Mijangos, Nelly (2008) Entrevista realizada el 26 de mayo.

Montenegro, Juan de Dios (2008). Entrevista realizada el 25 de mayo.

Ramírez, José Ángel (2008) Entrevista realizada el 10 de junio.

Rodríguez Cascante, Francisco (2005). Exposición de cátedra en el curso *Semiótica textual y discursiva* del DILAAC.

Rodríguez, María Inés (2008) entrevista vía correo electrónico 25 y 27 de julio.

Sáenz, Andrés (2008) Entrevista realizada el 24 de junio.

Sarmientos, Jorge (2006). Contacto personal.

Sarmientos, Mónica (2008) contacto telefónico.

\_\_\_\_\_. (2010). 15 de abril, contacto telefónico.

Sierra, Jorge (2008) contacto telefónico.

Sklioutovsky, Alexandr (2008a) Entrevista realizada en agosto.

Solano, Eduardo (2008) entrevista vía correo electrónico en el mes de abril.

Solares, Julia (2008) entrevista vía correo electrónico recibida el 6 de mayo.

Valverde Fallas, Patricia (2001) contacto personal.

\_\_\_\_\_ (2006) contacto personal.

\_\_\_\_\_ (2009) contacto personal.

Vargas Dengo, Ana Isabel (2007) contacto personal.

Vargas María Clara (2008) Entrevista realizada el 10 de junio.