

**Entrevistas  
con Compositores  
Docentes del  
Departamento de Artes  
Musicales y Sonoras de la  
Universidad Nacional de  
las Artes de Buenos Aires**

**Cecilia Pereyra**

**“¿Y qué es componer?”**

**EDAMus**  
EDITORIAL  
DEPARTAMENTO DE  
ARTES  
MUSICALES

**UNA** UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

**UNA** ARTES  
MUSICALES Y SONORAS



¿Y QUÉ ES  
**COMPONER?**



Pereyra, Cecilia

¿Y qué es componer? : entrevistas con compositores docentes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires / Cecilia Pereyra. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : EDAMus - Editorial Departamento de Artes Musicales, 2024.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-631-90296-3-5

1. Entrevistas. 2. Composición Musical. 3. Educación Musical. I. Título.  
CDD 781.3

Fecha de catalogación: 27 de diciembre de 2023

*¿Y qué es componer?*

Primera edición

Entrevistas con Compositores - Docentes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires.

© Cecilia Pereyra

© EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad

**EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes - UNA**

Av. Córdoba 2445 - (1120AAG) Buenos Aires-Argentina. (5411) 4961.7532  
musicales.edamus@una.edu.ar

Diseño y arte de tapa: Ser Jiménez

Diseño de interiores: Gabriela Revale

*El contenido y la originalidad de este documento es de responsabilidad exclusiva de sus autores. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.*

# ¿Y QUÉ ES COMPONER?



Entrevistas con Compositores - Docentes del Departamento  
de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional  
de las Artes de Buenos Aires.

por **Cecilia Pereyra**



# Índice

---

Agradecimientos.....	9
Prólogo.....	11
Nota preliminar.....	13
Introducción.....	15
Interludio.....	21
Roque de Pedro.....	23
Elena Larionow.....	65
Eduardo Checchi.....	91
Santiago Santero.....	131
Guillermo Pozzati.....	153
Fernando Maglia.....	193
Diego Gardiner.....	239



# Agradecimientos

---

*Quisiera agradecer profundamente a Cristina Vázquez que desde el principio apoyó este proyecto. Recuerdo claramente la primera vez que lo hablamos y puedo decir que, desde ese momento, ella confió plenamente en el entusiasmo, la seriedad y al mismo tiempo la calidez de llevar a cabo esta recopilación de charlas.*

*Gracias a Roque de Pedro, Elena Larionow, Eduardo Checchi, Santiago Santero, Guillermo Pozzati, Fernando Maglia y Diego Gardiner por aceptar participar en las entrevistas. Sin ellos este proyecto no existiría.*

*También hago llegar mi agradecimiento a Julio César García Cánepa por su cálida participación y su compañía en este y otros proyectos, desde siempre.*

*A Ignacio Castillo, quien me ayudó y acompañó en todo el proceso desde el principio. Trabajamos juntos, incansablemente, en todos los pasos de esta propuesta.*

*También mis gracias a Susana Dulcich, Tomas Cabado, Matías Maez y Germán Virgili.*



# Prólogo

---

Cuando Cecilia Pereyra, talentosa compositora y destacada pedagoga, me propuso la maravillosa idea de entrevistar a nuestros docentes compositores en su Cátedra de Introducción a la Composición, no dimensioné que este proyecto trascendería el propósito inicial de implementar una estrategia didáctica innovadora.

Leyendo todas y cada una de las valiosas entrevistas comprendí el profundo objetivo que las motivó: posibilitar que jóvenes iniciados/as en la Carrera de Composición tomaran conocimiento de las diversas estéticas actuales relatadas por sus protagonistas.

Por el tiempo transcurrido, las entrevistas a Elena Larionow y Roque de Pedro han cobrado el significado de un sentido homenaje a sus trayectorias y mundos sonoros, los cuales seguiremos habitando, a través de las interpretaciones de sus obras, como el legado máspreciado de sus vidas artísticas.

Nuestra editorial universitaria, EDAMus, dedica especialmente esta publicación a las nuevas generaciones de compositores, convocándolos a través de su lectura a explorar otros horizontes posibles en el territorio de la creación musical.

*Prof. Cristina Vazquez*



# Nota preliminar

---

El siguiente volumen de entrevistas con docentes-compositores de la Universidad Nacional de las Artes fue realizado en el año 2012.

Para aquel entonces, nuestra casa de estudios era el Instituto Nacional del Arte, y los encuentros que dieron origen al presente libro tuvieron lugar en el marco y durante el transcurso de la asignatura Introducción a la Composición, que se dictaba en el Ciclo Pre Universitario, es decir, al comienzo de la carrera.

En 2014, el Congreso de la Nación cambió por ley la denominación del Instituto a Universidad Nacional de las Artes, reconociendo y apoyando el desarrollo que las múltiples disciplinas han tenido durante tantos años.

Esta articulación provocó que las estructuras de las carreras ofrecidas ya no fueran las mismas. De este modo, el Ciclo Pre Universitario fue absorbido por el primer año de la carrera, el primer año se convirtió en segundo, el segundo en tercero, y así sucesivamente.

Por estas particularidades y los cambios ocurridos, es importante destacar que todo lo expresado en estas charlas se corresponde con la organización y los contenidos existentes en el año 2012, momento en que fueron realizadas.



# Introducción

---

Forma parte de mis recuerdos más preciados verlos entrar en las aulas donde habíamos pautado realizar estas charlas, nuestros encuentros.

Cada vez que nos cruzábamos en algún pasillo del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, asomando la sonrisa y muchas veces el abrazo, inmediatamente surgía la pregunta: “¿y vos cómo estás?”, “¿y la composición?”. Con el tiempo me fui dando cuenta de que esta compartida pasión por la música, se anclaba de alguna manera en un interrogante: ¿cómo fue tu historia? ¿Cómo empezaste?

Roque de Pedro, Guillermo Pozzati, Elena Larionow, Santiago Santero, Fernando Maglia, Eduardo Checchi y Diego Gardiner son los compositores y docentes protagonistas de este libro, constituido por una recopilación de entrevistas realizadas entre los años 2011 y 2012, cuando estos artistas integraban el conjunto de profesores que dictaba la materia “Composición” en la Carrera de Grado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes.

El proyecto nació algún tiempo atrás antes de 2011, y comenzó a plasmarse cuando convoqué a cada uno de estos autores a participar en una charla abierta con los estudiantes, a la que podía asistir todo aquel que estuviese interesado –fuera cual fuera el año que cursaba o la orientación elegida– en el marco de una asignatura llamada Introducción a la Composición, una de las primeras materias que se cursa en

la carrera “Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Composición”.

La idea inicial era preguntarles todo aquello que tuviera relación con sus historias y con la composición en general, desde cómo empezaron, hasta el devenir de sus ideas musicales en la actualidad. Y es porque una de las propuestas que a lo largo de los años he considerado muy importante en mis clases de Introducción a la Composición, es la de propiciar en los alumnos la posibilidad de conocer a los profesores que integran las cátedras de esta, nuestra orientación, ya que el saber de ellos, escucharlos hablar, conocer cómo piensan, cómo componen sus músicas y cómo llevan adelante sus clases, me parece que siempre ha sido –y sigue siendo– maravilloso de compartir. Poder abrir nuevos espacios que nos hagan pensar acerca de la tarea del compositor, del músico, del artista, siempre será nutritivo y gratificante para nosotros.

Bajo esta perspectiva me vi transitando una experiencia nueva, en la que ejerciendo el rol de entrevistadora intenté centrarme en posibilitar o, mejor aún, en impulsar a los profesores, a hablar de aquello que a menudo no se habla en una clase, generando un espacio más personal, más íntimo, y de mayor entrega, un espacio de interpelación y de debate que nos permitiera conocer a la persona detrás del personaje “profesor-compositor”.

Me alegra poder decir que en estos encuentros se reunía mucha gente, algunas veces tanta como la que podía albergar el aula, y prácticamente todos permanecían desde el inicio hasta el final, compartiendo nuestra pasión por la música, y por componer, atrapados por lo valioso de ese intercambio

Tanto el orden en el que están presentadas las entrevistas, como su contenido, siguen la agenda que se planteó en aquel entonces. Lo más adecuado me pareció comunicarme con los

profesores durante los primeros meses del año para apuntar un encuentro que se concretaría en el segundo cuatrimestre, teniendo en cuenta el momento en que cada uno de ellos pudiera acercarse y, al mismo tiempo, las posibilidades que ofrecía en cuanto a espacio y horarios, la materia que dicto, Introducción a la Composición.

Por ello debí organizar a priori la totalidad de las charlas partiendo de algunas premisas generales, una suerte de “hoja de ruta” que se constituyera como guía, para lo que pensé en cinco preguntas que les haría a todos y cada uno de los docentes convocados, a sabiendas, por supuesto, de que este sería el punto de partida para que otros aspectos interesantes pudieran surgir a lo largo de cada relato.

Claro que la pauta de basarme en estos interrogantes no fue por azar, sino que fue pensada fundamentalmente como una estrategia para hacer más explícitas las divergencias, tanto como los puntos en común entre estos compositores. De ahí que en cada entrevista se desarrollaran los mismos temas puntuales, como, por ejemplo, de qué manera y por qué llegaron a la elección de esta profesión, o bien de dónde y cómo surgió esa inquietud por crear nuevas músicas.

Y como podrán imaginarse ustedes, las razones por las que cada uno ha decidido dedicarse a la música son heterogéneas y de distinta naturaleza. Sin embargo, una de las ideas que prevalece en todos los relatos es que el haber abrazado esta vocación ha dependido mucho del entorno en el que crecieron: la casa y sus costumbres, los padres u otros allegados, la época, la música que se escuchaba en la radio, son algunas de las razones que se mencionan al preguntarles qué fue lo que dio inicio a sus carreras de músicos y compositores. Veremos cómo cada uno nos cuenta su experiencia, su vivencia en primera persona, en el momento en que esa ilusión comienza a tornarse realidad.

Así, en el transcurso de cada encuentro se va develando una parte del universo humano y musical de cada compositor docente incluido en este compendio. Escuchamos sus relatos, sus experiencias y sus obras, y los tenemos –en este evento que tratamos de repetir con la mayor frecuencia posible a lo largo de los años– muy cerca de nosotros, lo que nos da la posibilidad de preguntar en cada momento todo aquello que consideramos, por alguna razón, relevante.

A medida que entramos en el tiempo propio de cada historia lo hacemos también en cierto clima de intimidad. Y poco a poco nos vamos sumergiendo en un tema central en esta tarea que emprendimos, que propone la reflexión acerca de qué significa componer, y cómo puede definirse en cada caso, la manera de llevar adelante tamaño emprendimiento. De esto se desprende con cierta naturalidad una cuestión que a la mayoría de los compositores nos resulta apasionante: ¿qué es lo primero que se tiene en cuenta a la hora de componer?, e igualmente por supuesto, queremos saber y les pedimos a ellos que nos cuenten ¿qué es lo segundo?, ¿y lo tercero?... Y así seguidamente surgen interrogantes que nos llevan a reflexionar: ¿Cómo se empieza una composición? ¿Existe alguna manera de empezar que sea mejor que otra? ¿Hay algún componente que tengamos que tener en cuenta que sea de mayor relevancia que otro en esta instancia? Y también, dando un paso más allá, ¿tiene todo esto alguna resonancia con el binomio “intuición y razón”?

Otro elemento importante para comentar en esta breve introducción es que, previo a nuestros encuentros, habíamos pautado con los compositores invitados que las charlas iban a ser grabadas. La finalidad era explícita y consensuada entre nosotros: “armar algo” con el material, aunque en ese entonces, 2011/2012, no sabíamos bien qué formato tomaría, ni en qué se convertiría ese contenido que habíamos compartido.

Parte de la consigna era que cada uno de los profesores nos mostraría y haría escuchar alguna obra, elección que naturalmente correría por cuenta de ellos. Y justamente al seguir ese criterio, podemos ver entonces cómo para algunos el ejemplo musical escogido es significativo por la expresión en sí misma, del mismo modo que para otros lo es por la calidad de la grabación, más allá, por supuesto, de otras razones particulares e individuales expresadas por los protagonistas.

De ahí deviene la diversidad que propone este libro. En cada caso, los problemas que proponen las obras que han seleccionado y explicado los autores son diferentes, y, por ende, son distintos muchos de los comentarios generados. Sin embargo y no obstante esta heterogeneidad, hay algo que ha unificado y enmarcado todos estos encuentros y que señalo aquí por lo valorable. Me refiero al tono de las charlas, fresco, cortés, ciertamente relajado, profundamente directo y sincero.

En todo sentido intuyo que, al igual que a mí, a los convocados les interesaban muy especialmente varios de los puntos pautados a priori en las entrevistas, porque se corresponden con el territorio de acción y reflexión de la tarea del compositor, pero de ningún modo son los únicos. Varios comentarios se han desprendido de las charlas espontáneamente y han derivado en temas que salen o vuelven a cada uno de ellos según el tiempo propio en el que nos hemos sumergido. Creo que la espontaneidad ha sido una de las zonas más ricas de las vivencias aquí presentadas.

Para finalizar me gustaría agregar que, afortunadamente para los estudiantes que pudieron escuchar y compartir, y para la concreción de este proyecto que me resulta tan querido, todos los docentes-compositores convocados aceptaron la invitación a participar y presentar este conjunto de entrevistas. Es importante para mí agradecer a todos los que de distintas maneras

estuvieron presentes y me acompañaron en cada una de las etapas que se sucedieron hasta llegar a esta realidad.

Tengo la impresión de que todos celebramos la posibilidad de conocer a nuestros profesores en un rol más personal y humano, de poder conversar con ellos de los temas que nos interesan y apasionan. Valiosa posibilidad que al mismo tiempo nos permite decidir más conscientemente si queremos formarnos con uno u otro artista.

Este es el universo que se abre ante nosotros al abordar estos textos. De modo que aquí los dejo, donde nosotros hemos quedado. Pensando, resonando, en esa zona atemporal de la profundidad de cada concepto compartido.

*Cecilia Pereyra*

# Interludio

---

Como los de quien llega tarde a una fiesta ya empezada, así fueron mis primeros pasos en la carrera de Composición del Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA. Entre la bruma de las conversaciones y las risas ajenas, me hice un lugarcito en un rincón y me senté. De cada encuentro en clase o en los pasillos, rescataba palabras y nombres que me llamaban la atención y que después revisaba en casa: Espectralismo. Boulez. Idea. Xenakis. Impresionismo. Identidad. Gandini. Pierrot. Indeterminación. Todo ese mundo fue (y por suerte, sigue siendo) puro descubrimiento.

Como en toda fiesta ya empezada, a quien llega tarde se lo incluye de a poco y no sin cierto grado de complicidad. Eso significaron para mí estas entrevistas, tanto el gusto de presenciarlas como el de participar en su edición. Hoy, aquellas palabras (entre muchas otras) ya no suenan tan ajenas, pero no por eso menos llamativas: fueron y siguen siendo disparadoras de reflexiones que aún hoy resuenan, años después, todavía dando primeros pasos.

Le agradezco muchísimo a Cecilia la confianza y la paciencia, pero más aún, haberme hecho partícipe de este convite.

*Ignacio Castillo*

JUNIO DE 2014



“¿Y qué es componer?”

ROQUE  
**DE PEDRO**



## ROQUE DE PEDRO

# NOTA BIOGRÁFICA

---

Nació en Comodoro Rivadavia, provincia de Chubut; 26/11/1935. Alternó su actividad creativa musical con la docencia, el ensayo, la literatura de ficción y el periodismo. Egresó del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (actual DAMus – UNA) [títulos: Profesor Nacional de Piano, 1955, y Profesor Superior Nacional de Composición, 1966] y de la Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes Manuel Belgrano [título: Dibujante Profesional, 1951].

Desde 1957 fue profesor en todos los niveles de enseñanza. Dictó cursos regulares en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, la Universidad Del Salvador (carrera de Musicoterapia), la Escuela Técnica ORT, la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Universidad Nacional de Lanús, entre otras instituciones. Fue profesor de composición en el Departamento de Artes Sonoras “Carlos López Buchardo” del IUNA. Ocupó cargos directivos en diversas entidades oficiales y privadas (fue Director General de Educación Artística y Especial en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires entre 1984 y 1989). Fue uno de los socios fundadores de Cultrún (Compositores Asociados). Como intérprete fue integrante de grupos de cámara, fusión y experimentales (Alter Música, Movimiento Música Más, Tercer Retablo, entre otros) e integró, como pianista y director, el grupo Antiquus de música de cámara de América.

En su producción compositiva (que ha sido presentada en importantes salas del país y el exterior) se encuentran obras para orquesta sinfónica (con y sin solistas), para orquesta y otras agrupaciones de cámara, para instrumentos solistas (piano, violín, viola, violoncelo, contrabajo, guitarra, fagot, marimba, flauta dulce), para canto y para coro (tanto cantado como hablado), así como numerosas obras incidentales para teatro, danza, mimo, cine y de carácter experimental. Su lenguaje musical es ecléctico, ya que en sus obras aplica técnicas denominadas contemporáneas (como el serialismo integral, procedimientos aleatorios, experimentales y de teatro musical), que alterna o fusiona a veces con elementos de raíz popular. Recibió varios premios: Fondo Nacional de las Artes (“CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA”), SADAIC (“BUENOS AIRES 96”, para orquesta sinfónica), Tribuna Nacional de Compositores (“SUEÑO”, para 8 voces no cantadas) y encargos (Orquesta Mayo, Fundación Encuentros, Los Violoncellistas de Buenos Aires y otros grupos y solistas). Varias de sus obras se incluyen en ediciones discográficas y de CDs de diversos intérpretes y organizaciones. También efectuó una edición privada del CD “MÚSICA PARA VISUALIZACIÓN” (Editorial Ficticia Plaman; 2005).

Además de la publicación de numerosas notas y artículos en revistas y diarios (fue crítico musical en el diario Clarín entre 1966 y 1985), más la participación y conducción de audiciones de radio y de televisión, así como la edición/dirección de varias publicaciones (como el periódico Santos & herejes en 2001/2002), editó varios libros, entre ellos: “Historia visual de la música” (un libro y 400 diapositivas, en colaboración con Graciela Yentel y Norberto Chavarri; Ediciones Plaman, Bs. As., 1969); “El jazz: historia y presencia” (Editorial Convergencia, Bs. As., 1977), “Santos & herejes” (en colaboración con Nora Benítez, Ediciones Continente, Bs. As., 2000), Noralramar Ridaró: escritos de y sobre él (recopilación; Editorial Ficticia

Plaman; 2005). Fue asesor en la revista Excelencia Educativa. A esto se suman ediciones de sus partituras, entre ellas: “Dos danzas argentinas” para fagot y piano (Colección Andrea Merenzon); “Êpini”, para coro hablado (Ediciones Ricordi Americana); y “Buenos Aires 96”, para orquesta (Editorial Barry). En 2005 se editó el DVD Sonidos para un cumpleaños, una revisión de su obra realizada en concierto público.

Falleció en Buenos Aires el 2 de enero de 2019.

ROQUE DE PEDRO

## ENTREVISTA

14 de septiembre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA:** La idea central de esta y las demás entrevistas es que conozcan a los profesores que dictan la materia Composición aquí, en el Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo”, del Instituto Nacional del Arte en Buenos Aires, Argentina.

Probablemente la mayoría de ustedes estarán en el ingreso o en alguna otra instancia de la carrera, y me parece que es una gran oportunidad esta: la de conocer con quién podrían estudiar más adelante. Entiendo que es distinto contar con esta posibilidad de conversar con cada uno de ellos. Personalmente considero muy importante esta toma de contacto a priori. Entonces, les sugiero que aprovechemos que hoy nos visita Roque de Pedro, profesor de Composición desde hace muchos años aquí, en esta casa. Les cuento que fue también mi profesor sobre el final de la carrera. Y les puedo decir, además, que fue una experiencia muy importante para mí. Y muy enriquecedora.

**ROQUE DE PEDRO:** Bueno, está bien.

Si les parece les voy contando un poco la idea que tenemos para hoy: vamos a conversar, primeramente, a modo de entrevista. Pero les pido que ustedes pregunten lo que les parezca pertinente, ¿sí? No se queden con dudas. Vamos a hablar de muchos temas, seguramente. Y si ustedes sienten que se escapa algo, o que quieren saber algo más, por favor no dejen pasar esta oportunidad.

Bueno, pregunte.

**Sí, con gusto. Lo que yo quería saber, Roque, para empezar, es ¿por qué elegiste ser compositor? ¿Qué fue aquello que te llevó a esta actividad? Y cómo es que uno empieza, ¿no? ¿Se empieza desde la vocación?**

Lo de la vocación es una cosa muy extraña. Yo vengo de un grupo familiar padre-madre, yo hijo único, donde ninguno de los dos tenía una experiencia musical práctica. Pero alrededor nuestro había algunas actividades que tenían que ver con la música. Es decir, algunos familiares que tenían algo que ver. Había también un mundo en el cual yo vivía, que era el de la familia. Un mundo sonoro, de la familia. Por ejemplo, mi madre siempre tuvo reticencia a cantar, así que yo nunca tuve la “canción de cuna”, digamos. Mi madre estaba como inhibida de cantar, porque decía que cantaba mal.

**(Risas) Mi madre también... No sé por qué me parece que es tema de toda una generación.**

Sí, es un tema de una generación. El asunto es que, por ese lado, no pasaba nada. Pero, por otro lado, a mi padre le gustaba mucho escuchar radio. Es decir, yo recibí un impacto de información sonora más que nada desde el fenómeno de la radio. Y eso sí, tanto en mi padre como en mi madre había una temática que les gustaba, que era el folklore. Entonces, se escuchaba bastante música folklórica a través de la radio.

Nosotros éramos de Comodoro Rivadavia y, a mis siete años, nos vinimos a vivir a Buenos Aires. A mí se me cambió el panorama de ámbito y de amistades. De hecho, allá en Comodoro nunca había visto a nadie tocar un instrumento. Ni siquiera guitarra, nada. Hoy es muy habitual que en algún momento alguien toque la guitarra. No, no. Allá no había nadie en el grupo de nuestras amistades, que eran muy pocas, que tocara la guitarra. Pero, acá en Buenos Aires, yo

tenía parientes. Es decir, parientes de mi padre. Sobre todo de mi padre. Primos. Y, entre mis primos había una prima que vivía en Monte Grande. La que yo conocí y traté más que nada después de los siete años. Antes la vi un par de veces en algún viaje corto a Buenos Aires. Pero después, la traté un poco más. Y esta chica, esta mujer... para mí era grande porque tendría diez años más que yo, una cosa así. En fin, tenía diecisiete, dieciocho años digamos. Y ella había hecho dos carreras, una de ellas en la escuela de Bellas Artes, “Beato Angélico” se llamaba en esa época. Así que ella dibujaba y pintaba. Salía a pintar inclusive. Pintaba en su casa y pintaba en su pueblo. Ellos tenían un cuarto de manzana ahí en Monte Grande. Y tenían cantidad de árboles y todo, así que todo esto lo dibujaba o lo pintaba y todo lo demás. Y, también, había estudiado en el Conservatorio Nacional. Hizo lo que llamaban en esa época la carrera de Armonista. No era de composición. “Armonista” le llamaban. No sé, eso desapareció con el tiempo. Pero había hecho, digamos, estudios musicales más o menos avanzados. Y tenía piano en su casa. Tenía para mí una imagen especial... todo un impacto.

### **Seguro. Un lujo.**

Entonces, era mi prima favorita. Era MI prima. Tenía primos, pero esa era la única prima. Y ella tocaba el piano. Tocaba muy bien. Entonces para mí era una especie de situación ideal... esta de ir a Monte Grande... el viaje en tren y todo lo demás.

### **Claro. Toda una experiencia, además. Entrabas en tema de a poco, en el viaje.**

Llegaba a la estación de Constitución, tomábamos el tren y todo. Después había que caminar diez cuadras hasta llegar a la casa de ella y entrar en un bosquecito. La casa era un bosque. Y dentro de ese bosque estaba el hada de la música y la pintura.

Tenía su taller de pintura y tenía su pianito. Y bueno, para mí las visitas a Monte Grande eran muy significativas. Y también tenía otros primos en Temperley por ejemplo. Varones, todos los otros. Inclusive había uno que era futbolista, que jugaba en Club Temperley justamente. Un hermano de mi prima era médico. Sí, tenía esas imágenes dándome vueltas. Y del lado de mi madre había tenido un tío que era doce años mayor que yo. Tenía esa distancia. Todavía vive, y nos vemos de vez en cuando. Vive en Córdoba, y pintaba. Dibujaba y pintaba. Era el único bicho raro que había allá en Comodoro. Pero era muy jovencito, todavía no tenía una formación muy importante, como la que tenía mi prima. Él dibujaba un poco de aficionado. Después se fue perfeccionando un poco más, acá, cuando se vino a vivir a Buenos Aires. Eran, digamos, los que me inspiraban un poco. Y mi padre era al que le gustaba escuchar folklore. Y le gustaba escuchar ópera. En esa época se transmitía directamente del Teatro Colón por Radio. Creo que era Nacional en aquella época, o Radio del Estado. Después pasó a Radio Municipal. Se transmitían las funciones del Teatro Colón. De ópera sobre todo. Y había un locutor que relataba el argumento primero, en el tiempo que la gente estaba entrando al teatro y en los intervalos entre acto y acto. Entonces uno se enteraba de qué se trataba y después escuchaba la ópera. Y a mi padre le gustaba escucharlo. Parece que él, cuando había estado en la escuela primaria tuvo un maestro de música que les había hecho cantar a los chicos algún aria de ópera de Verdi o de Puccini, o cosas por el estilo. El personaje sería bastante singular. Y él, mi padre, incluso recordaba un aria, creo que de Puccini era, a la que este profesor le puso la letra de un poema en castellano. Hizo una mescolanza... Un tipo de avanzada, ¿no? Y era eso un poco, la referencia de mi viejo. Pero jamás se le ocurrió hacer nada de música. Se lo escuchaba prender la radio cuando había transmisión del Teatro Colón. Así que fíjense, que estaba todo muy acotado en ese tiempo. Porque no es como ahora que uno pone

un tocadiscos, un CD, o se mete en internet y... No, no. En esa época había que esperar la hora del concierto. Y como si uno fuera al concierto, escucharlo por radio. Escuchábamos a veces conciertos sinfónicos, de los cuales yo me iba enterando que pasaban música sinfónica. Y a veces, escuchaba algunos programas de radio que pasaban discos, de los discos de 78. Ese fue mi impulso. Cuando empezamos a ir, así..., frecuentando la casa de mi prima, yo les dije a mis padres que quería estudiar piano.

**¿Y el piano era por ella? Porque podría haber sido la guitarra, por ejemplo.**

Sí, el piano era por ella realmente. La guitarra no, no... No me atrajo nunca.

**Ah, lo mencionaba como instrumento folklórico, de radio sobre todo.**

Claro. No, no. Pero por ese lado no venía la cosa. Venía por haber visto a alguien que lo estaba tocando. Y yo no vi a nadie tocando guitarra.

**Claro.**

Hoy es muy común la guitarra, pero en esa época no. Nadie de mi familia tocaba la guitarra. Esta tocaba el piano. Y...

**(Entra alumno e interrumpe)**

Y lo que pasó, es que... Nosotros en esa época vivíamos en San Telmo, frente al Parque Lezama. A la vuelta había un cartelito que decía "Profesora de piano". Entonces, fuimos a la profesora de piano.

Y la profesora de piano, una de las cosas que les dijo a mis padres fue que realmente no podría estudiar piano si no tenía

un piano en casa para practicar. Entonces, fíjense lo que había pasado, una circunstancia histórica singular.

Mi padre, para venir a Buenos Aires, había dejado un trabajo que tenía allá en Rivadavia. No dejaba el trabajo, sino la categoría. Él trabajaba para el ferrocarril nacional, “Ferrocarril del Estado” se llamaba, que tenía un trencito que creo que todavía anda allá en Comodoro Rivadavia, para ir a algunos pueblos y demás. Y él estaba como sub-jefe digamos, de la estación. Yo tenía un problema de... de...

### **¿De respiración? ¿Asma?**

Sí... No llegó a ser asma, pero... El aire de mar me hacía mal. Entonces, en los inviernos, dos o tres inviernos estuvimos viniendo con mi madre a Buenos Aires y después volvíamos para allá. Entonces él pidió si le daban el pase a Buenos Aires. Y le dieron el pase a Buenos Aires, pero con una condición: de que venía como soldado raso. Es decir, entraba... El sueldo que él tenía como sub-gerente, que era una cosa así allá, pasaba a ser de empleado de escritorio simple. Y la promesa de que cuando hubiera un cargo vacante, él iba a ser el primero en ser reconocido. Pero pasó una cosa singular en ese momento. Hubo cambios políticos. Y... ¿vieron la cuestión del 17 de octubre y todo lo demás? Tomó mucha fuerza dentro del ámbito laboral el sistema sindical de la tendencia del peronismo de ese momento. Perón era muy fuerte. En el ferrocarril, que era una cuestión del Estado, ahí entró fuerte. Entonces, el delegado le dijo a mi padre que si él quería ascender tenía que afiliarse al partido. Y mi padre venía de esa formación idealista de esos años, del socialismo puro digamos. No del comunismo. El comunismo lo tenían ahí al costado. Los socialistas eran muy de corazón. Mi viejo era muy de corazón. Sin ser militante él era de corazón. No era afiliado tampoco. Pero él dijo que no se iba a afiliar a ninguna tendencia por interés económico. Y

él era del socialismo de Palacios. Y entonces lo dejaron congelado durante diez años como empleado de oficina. Un tipo que había tenido nivel y todo lo demás. Pero eso le trajo un problema económico. Nosotros habíamos ido a vivir a un departamento de un ambiente, por unos meses, hasta poder tener la seguridad de que le daban un ingreso un poco mayor, y luego pasar a un departamento de por lo menos dos ambientes.

**Claro. ¿Cuántos eran?**

Mi madre, mi padre y yo. Éramos tres nada más. Pero, tres viviendo en un rectángulo ahí...

**Sí, sí.**

Y en ese rectángulo metimos el piano. Y mi padre...

... ¡“**contentísimo**”! (**Risas**)

Yo tenía la cama acá, el piano ahí...

**Piano vertical, supongo... Sí, naturalmente.**

Sí. Un Micro Breyer “cero kilómetro” que compramos con unos ahorros que había hecho mi padre, que había hecho puntualmente por el traslado y todo lo demás, y la libreta de ahorro que yo tenía en el colegio, donde se pegaban las estampillas. Estampillitas que uno compraba. Eran de ahorro, justamente, se iban pegando. Y eso, entre una cosa y otra conseguimos comprar el piano, que mi padre no quiso comprar en cuotas porque él era contrario a las deudas. Y comprar en cuotas, sentía que era como una deuda que tenía. Las cuotas... Él no las soportaba y bueno, hizo así. Pagó todo el piano, pero se quedó sin un mango. Y, pero... pensando que le iban a dar el cargo. Y no se lo dieron. Entonces, durante diez años estuvo trabajando así. Después le dieron un ascenso y pudimos salir

del departamento de un ambiente a un departamento de dos ambientes. Así que yo, muy grandote, de quince, diecisiete años, dormía en la misma habitación con mis viejos, donde además yo me levantaba y tenía que estudiar piano.

Pero tuve una cosa. Por satisfacerlo un poco a mi padre, empecé a tocar algunas cositas de folklore y algunos tangos, porque le gustaba escuchar el tango. Entonces me acerqué a hacer eso otro que mi profesora, la primera que tuve, no lo veía muy bien. Pero era el gusto del acercamiento a mi gente, ¿no? A esa altura, ya cuando me cambié de casa y demás, yo ya había cambiado de lugar de estudio. A los doce años, terminó la escuela primaria y, ¿qué iba a estudiar? Para todo el mundo, lo que era normal, era entrar en el secundario, porque el secundario podía abrir camino a la universidad. A mí lo que me había despertado interés, ya hacia los diez, doce, trece años, como estudio universitario, era la arquitectura. Me había gustado. Quizás la influencia también un poco de mi prima, y después otra prima más que también era música y que pintaba y dibujaba, y que tenía amigos que estudiaban arquitectura y cosas por el estilo. Me atraía como estudio universitario la arquitectura. Y de esa época, estuve averiguando qué es lo que se podía hacer. Se podía entrar a la facultad de arquitectura desde la escuela de Bellas Artes. Es decir, teniendo hecho la preparatoria y la Pueyrredón, se podía entrar a arquitectura como si hubiera hecho un secundario. Entonces los convencí a mis viejos para que me dejaran ir a la escuela de bellas artes. Como mi prima había hecho el Beato Angélico, así se llamaba la escuela donde había estado ella, conocía... tenía otra prima segunda que también estaba relacionada un poco con esto, me averiguaron cómo entrar en la escuela Manuel Belgrano. ¡Ah! Mientras tanto seguía estudiando piano e hice dos o tres años con exámenes y todo en el conservatorio Williams. Así que por ahí estaba en tercer año del Williams. Terminaba la

escuela primaria y me preparé para Bellas Artes. Mi tío me acercó a la MEEBA se llamaba, “Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes”, para la preparación del examen. El examen consistía en dibujar con carbonilla la flor de lis, la flor de lis redonda. Y es la cosa más árida que hay para resolver porque no tiene perfiles rectos (todas curvas así...) y nada es plano, sino siempre cantidad de espacios de movimiento. Y bueno, y fui ahí un par de veces a MEEBA a prepararme para eso y di el examen de Bellas Artes, y entré. Y di el examen en el conservatorio nacional para entrar. Yo venía ufano con tercer año del Williams.

### **Claro. (Risas)**

Bueno, y me dieron válido el ingreso y el primer año del Nacional. Está bien. Era lógico eso. Pero entré directamente a segundo año del conservatorio. Y entonces, iba a la mañana, toda la mañana al Bellas Artes, todos los días y en la tarde, tenía teoría y solfeo, y piano. Después, fui agregando historia de la música... Además, teoría y solfeo teníamos dos veces por semana. Es decir, teníamos una carga horaria bastante importante. Y teníamos que estudiar mucho a veces. Y de piano, también tenía dos veces por semana de clases, que de una clase a otra me daban cosas para estudiar. Así que el tiempo me alcanzaba “ahí”. Los fines de semana era cuando más estudiaba, los sábados y el domingo. Entraba a las ocho de la mañana a Bellas Artes, salía a las doce y media, iba a casa, almorzaba, estudiaba un rato el piano o lo que fuera, me iba al conservatorio, volvía, estudiaba otro ratito o hacía los ejercicios de teoría que tenía que hacer y demás, dormía y a la mañana estaba además en la escuela. Bien, bien todo. Tres años hice eso.

Y cuando terminé los tres primeros años de Bellas Artes yo estaba dedicándole todo el tiempo que podía al piano. Estaba trabajando mucho en el piano. Tenía una muy buena profesora

que me estimulaba mucho para que estudiara y demás. María Esther Guzmán de Suar se llamaba, que había estudiado composición ella. Es decir, era un modelito...

### **Eso te iba a preguntar... porque vos entrás al conservatorio para hacer piano, ¿no?**

Para piano. Piano. Piano. Ni había pensado en composición. Pero ella había estudiado composición. Y después tuve otra profesora, con la que hice el ciclo superior, que también había hecho composición por su cuenta. No se habían dedicado más a la composición, pero tomaban lo que habían estudiado de composición, a ellos como intérpretes les había venido bien para la cuestión “conocimiento” de lo que estaban tocando. Así que siempre que me anotaba para estudiar cualquier cosa, me lo hablaban en términos de la creación, de la composición. Es decir, “en la sonata, para la próxima me leés hasta la modulación al relativo menor”.

### **Claro.**

No me decían “hasta el compás tanto”. “Hasta la modulación”, o a la... o me decía “hasta la re exposición”. Entonces, yo tenía que saber qué era la re exposición y *qué era el relativo menor*. Y era espontáneo. ¿Por qué? Porque vos tenés que tocar una composición musical, no una pieza. Una composición está compuesta de tal cosa. Y eso, eso me fue metiendo adentro.

Y entonces, llegó el momento de empezar a estudiar armonía. Después de haber hecho cuatro años de teoría y solfeo. Donde, en teoría y solfeo, se estudiaban elementos básicos de armonía. Es decir, se veían bien las estructuras de los acordes, se veían bien las funciones de los grados, se trabajaba muy bien la interválica. Y se hacían muchos ejercicios, ¡muchísimos!

Cuando empecé a hacer armonía, la armonía a cuatro voces: coral, sencillita, cantos y bajos dados. Dos clases por semana.

De una clase a otra, dos cantos y dos bajos para resolver. Había que hacer por lo menos cuatro trabajos en tres días, y a veces bastante larguitos. Así que, bueno, era una ejercitación que estaba apuntando a la composición. Yo estudié Armonía con Abraham Jurafsky. Trabajábamos con el libro de él, que tenía el libro publicado en Ricordi. Y después, con una tal Lita Spena. Es decir, el tercer y cuarto año lo hice con Lita Spena.

Jurafsky había estudiado en el conservatorio de París, y tenía el toco de cantos y bajos que se usaban allí. Y nos daba esos cuatro ejercicios. Ocho ejercicios por semana eran, tomados del conservatorio de París. Así que hacíamos prácticamente como si estuviéramos cursando armonía en el conservatorio de París. La novedad estuvo cuando la tuve a Lita Spena, que ella en lugar de usar bajos y cantos dados, ya cuando estábamos haciendo armonía pos-romántica y demás, mucho cromatismo y todo lo demás, ella se plantaba en el pizarrón y te escribía un canto desde acá hasta allá, hasta allá, hasta allá, hasta allá, en el momento... Lo hacía ella, sin tener... A lo mejor usaba memoria, pero no, me parece que no, lo iba elaborando por sistemas. Y, eso, fue otra cosa que también me llamó la atención.

### **Claro... ¿cómo se hace?**

Claro, ¿cómo? Porque venía de un tipo que nos daba los ejercicios, a una persona que los creaba en el momento. Y analizábamos bastante. Ya estábamos usando armonías bastante complicadas. Inclusive, en segundo año de armonía, entramos a armonía cromática. Se hacía tanto trabajo... Se había adelantado. Y el examen de segundo año y después el de tercero, el examen... No era resolver un bajo dado, sino que el profesor nos daba un pequeño elemento melódico-rítmico, de dos compases por ejemplo y, con eso, teníamos que escribir un pequeño coral. A partir de eso elaborar todo el coral. Y después en tercer año, una piccita para piano. Nos daban un

piano a cada uno para ese examen. No éramos muchos, pero ese día se ocupaban todos los pianos del Conservatorio. Nos daban para el examen desde las ocho de la mañana hasta las doce. Teníamos cuatro horas para trabajar sobre ese material que nos daban, escribir... No estudiábamos composición, estudiábamos piano. Pero, en el examen de armonía, se trabajaba con partes bastante creativas.

Después de hacer eso ya la tentación de la composición era muy grande. Para ese entonces yo tenía una actividad. Dos actividades en realidad. Una, era acompañar danzas clásicas y también, después, danzas folklóricas. Yo estudiaba danzas folklóricas, en el club Gimnasia Esgrima, con un maestro Barceló, se llamaba, que era el director de la Escuela Nacional de Danzas, de folklore. Gracias a él, a bailar folklore en el club, fue la primera vez que salí del país. Tendría diecisiete años, una cosa así, o dieciocho. Y fui con el equipo de folklore, bailando folklore, a Uruguay. Cruzamos el charco. Pero además, como yo acompañaba las clases de gimnasia, acompañaba al piano, muchas veces tocando libritos especiales, o tocando piezas que yo llevaba, o improvisando. Los ejercicios de armonía los convertía en piccitas para piano. Así acompañaba los ejercicios de gimnasia. Y también fui acompañando al grupo de gimnasia, en ese viaje. Así que fui doblemente musical: bailando y tocando. Pero, fíjense que yo ya estaba en el juego de la improvisación. Para entonces, se me sumó otra cosa más. Yo tenía un compañero acá que era músico, era hijo de una cantante de folklore, que fue una cosa muy linda que me pasó. Cuando empecé las clases de teoría y solfeo, tenía un compañero que se llama Osvaldo Nicolás Ferraro. Y en mi casa, la cantante favorita de folklore, se llamaba Martha De Los Ríos. Era favorita de mis padres, les gustaba mucho como cantaba ella. Osvaldo Nicolás Ferraro era el nombre del hijo de Martha De Los Ríos, Waldo De Los Ríos, le decían oficialmente. Y él ya

había sacado un disco haciéndole arreglos a la madre cuando tenía catorce años haciéndole arreglos de orquesta a la madre en RCA Víctor. Lo que fue para mí la sorpresa de encontrarme que ese que estaba al lado mío era el hijo de nuestra favorita del folklore. Eso fue un impacto. Y otro impacto que tuve... Les dije que mi padre era espiritualmente socialista. Había un diario del partido socialista que se llamaba *La Vanguardia*. En ese diario había un caricaturista que hacía caricatura política. Excelente, un tipo excelente. Que firmaba Tristán. Cuando yo voy al Bellas Artes, a los doce años, así, uno de los compañeros con el que mejor que me sentí, y que nos hicimos enseguida muy amigos, se llamaba Miguel Ángel Ginzo. Y un día, me invita a la casa y veo que hay unos dibujos que me sonaban a mí. Miguel Ángel Ginzo era el hijo de Tristán. Pero es una coincidencia increíble. Y bueno, fuimos muy amigos durante muchos años, y compartimos muchas experiencias así de tipo creativo y demás. Muy linda. Esas dos cosas me marcaron mucho.

Si bien después dejé la escuela de Bellas Artes, seguí dibujando. Iba a MEEBA a hacer dibujos, sobre todo dibujos con modelo vivo. Y muchas veces yo lo llevé a Waldo, que dibujaba muy bien, lo llevé a MEEBA a trabajar con modelo vivo. Así que hubo toda una mescolanza de artes ahí metida. Y la cosa vino cuando estábamos estudiando armonía. Waldo estaba ya trabajando en orquestación. Y en armonía estábamos componiendo corales, y piecitas para piano. Me acuerdo que él escribió una toccata para piano. En esa época, nosotros tocábamos la toccata de Poulenc, que era muy linda, que empieza con quintas consecutivas (*canta*). Bueno, eso y una toccata de un compositor ruso, armenio, Aram Khachaturian. La tocata de Khachaturian también la tocábamos. Me gustaba mucho. Y la primera pieza que él escribió, que escribió Waldo cuando estábamos estudiando, fue inspirada un poco en lo que era

la toccata, pero era una toccata sobre un aire de tipo folklórico. Folklórico norteno, tipo vidala o cosas por el estilo. Y yo empecé también a escribir algunas cositas para el piano, a partir de lo que había visto de armonía en esos momentos.

Bueno, llegó el momento en que llegué cerca de los veinte años, terminé la carrera de piano. Mi profesora de piano, que no era ya la señora Suar sino Livia Quintana, la señora de Repetto. Había una cosa muy especial con esta mujer. Como yo seguía teniendo el pianito ese, el Micro Breyer con el que había empezado a estudiar, y ella quería que yo tocara con sonoridad de instrumento más importante, me hacía ir todas las mañanas a su casa. Yo ya había terminado la escuela preparatoria de Bellas Artes, así que no tenía el compromiso.

Decidí no seguir la escuela media de Bellas Artes, la “Prilidiano Pueyrredón”, porque decidí dedicarme más a la música. Mi profesora me hacía ir todas las mañanas a la casa de ella. Llegaba a las ocho de la mañana, más o menos. Ella se iba al conservatorio a dar clases en la parte de música y en la parte de teatro. Y me dejaba a mí para que estudiara en el piano de ella. Un piano Bechstein de media cola. Había que trabajar fuerte ahí para que respondiera bien. Y más que ella le había hecho un tratamiento que era hacer perforar los paños de los martillos para que la sonoridad fuera menor. Entonces, para sacar sonido en ese piano, que ya era difícil, había que trabajar bastante con los dedos. Bueno, estudiaba yo desde las ocho de la mañana hasta las doce, doce y media, que venía ella del conservatorio. Entonces me decía “¿Qué hiciste hoy?”. (Risas) Entonces tenía que mostrarle lo que había hecho. “Ah bueno, bueno. Chau, hasta mañana”. Todos los días era eso. Jamás se le ocurrió, pero ni remotamente, aludir a que había que pagarle algo por eso. Nada, jamás. Se hubiera ofendido si le decía algo de eso. ¿Por qué? La idea que tenía ella era que yo tenía que ser concertista. Ella no se había dedicado a

concertista propiamente dicha, pero tenía su amigo y compañero, que sí lo había sido, que era Antonio, “Nino”, como decía ella. Antonio De Raco. Y ella quería que yo estudiara después con De Raco cuando terminara con ella, cuando terminara el conservatorio; que yo fuera a estudiar con De Raco para prepararme para ir a los concursos y concursar internacionalmente y todo eso. Y a mí me pasó una cosa muy rara. No me entusiasmó el sacrificio de la vida del concertista. Porque es un sacrificio esa vida. Yo los veía... Al mismo Nino, él vivía para el piano. Y Nino había estudiado también algo de composición. Había escrito algunas cositas cuando era estudiante. Pero después nunca más se dedicó a la composición, porque el tiempo lo tenía que tener para estar preparando repertorio, para preparar nuevos materiales, para viajar, para esto y un montón de cosas. Y, mal que le cayera a mi maestra, yo estaba más tentado de hacer música que de tocar música.

En esa época yo empecé a tener audiciones de radio, ya a los dieciocho, diecinueve años, con el tío mío que era pintor. Él tenía una asociación de crédito, en la calle Maipú, que se llamaba “Crédito Maipú”. Tuvo varios nombres, después “Crédito Centro”, digamos. Cuando él empezó a organizar eso, mi padre trabajaba con él. Se había jubilado ya del ferrocarril y trabajaba con él. Y en los contactos que tomó en la calle Maipú, se puso en contacto con Maipú 555. Hoy está Radio Nacional ahí. En esa época estaba Radio El Mundo. Y Radio El Mundo había dado también sus espacios para otra radio que estaba en otro lado más precariamente que era Radio Libertad. Y Radio Libertad, tenía su independencia, en el mismo espacio que Radio El Mundo. Y a mi tío, como justo en esa época se puso en contacto con ellos, le ofrecieron un espacio de radio, en Radio Libertad. Le ofrecieron gratuitamente, para que él lo comercializara, si quería. Como una especie de... como si le pagaran a él para que hiciera de productor. Y le dieron dos

horas los sábados a la noche. Creo que era de ocho a diez, no me acuerdo. Un horario central. Y también una hora, se llamaba tira completa, de lunes a viernes a la noche, a las ocho de la noche, nueve. Entonces, me ofreció a mí, yo tenía dieciocho años, me ofreció el espacio de los cinco días para hacer presentaciones de discos. Como disc jockey. Y, había que llenar... Hablando encima de los discos, comentando.

### **¿Todo vos? ¿O vos ponías la música y alguien hablaba?**

No, no, no. Yo hablaba, con un técnico operador que ponía los discos y había dos locutores que hacían la parte comercial y que anunciaban los temas. Porque yo, como después tuve carnet de comentarista, yo no podía. En esa época no les permitían nombrar los discos porque era hacer aviso comercial. Entonces yo tenía que decir, por ejemplo, “Y, bueno, ahora vamos a escuchar un tema tocado por Art Tatum”. El locutor decía “Va a tocar...” el nombre, el título, etc. Yo por ahí hablaba del tema, del compositor, del músico, de lo que fuera, pero no podía nombrar el título ni la obra que se iba a tocar. Podía nombrar otras cosas, pero no eso. Tenía que nombrarlo el locutor. Después con el tiempo fue distinto. Después sí ya podía decir todo lo que quisiera. Pero, al principio fue así. Así que venía trabajando en todas cosas muy periféricas.

### **Aparte, hay que preparar eso también. Todos los días, todo el tiempo.**

Sí, sí. También. Bueno, yo me ponía en contacto con todas las compañías grabadoras y los visitaba una vez por semana, y me venía con un paquete de discos impresionante. Discos de los de Long Play, ¿no?, que todavía tengo en casa. Como tres mil y pico de discos. Este... bueno, llegaron los veinte años y en esa época era muy significativo el tener que hacer la colimba. Pero uno podía, siendo estudiante, pedir una prórroga, para

hacerla un año más tarde. Cuando uno está terminando, sobre todo estudios de tipo universitario y demás, a veces los veinte años es un momento clave para tener que cortar el estudio. Entonces, yo hice lo que llamaban la... el... ¿cómo se llama? Los ejercicios de tiro. De tiro al blanco. Si vos tenías cubiertos los ejercicios de tiro, bueno, te daban permiso para que hicieras la conscripción un año después, total... tenías una preparación militar importante. Bueno, hice eso y pedí el cambio. Todavía no sabía si iba a dedicarme al piano o no ¿eh?, todavía estaba dedicándole bastante al piano. Bueno, termino el conservatorio, de piano y empiezo composición.

**Pero, ¿una carrera de cuántos años era?**

Nueve años.

**Claro, porque nos dejaste en Armonía IV, digamos, después seguiste...**

No, seguí, sí, sí. Seguí y terminé. En esa época, había hecho dos años de armonía y después había empezado composición también.

**Ah.**

Y bueno, toda una mescolanza hay ahí. El asunto es que en ese lapso, me llega una carta del ejército diciendo que yo me libraba de la conscripción por número alto, era en esa época. A veces era por número bajo, a veces por número alto. En el sorteo que se había hecho, a mí me había tocado un número alto, entonces no entraba. ¡Bárbaro! Tenía que ir a retirar el documento firmado. Me voy a Campo de Mayo, con mi documento, lo dejo, veo que hay unos cuantos que estaban llamando para esto, y al rato me llama un sub-oficial. Me dice "El teniente quiere hablar con usted". Me dice, "¿Usted tiene algún pariente en aeronáutica?". Le digo, "Sí, tengo un primo".

“¿Qué?”, dice, “¿Es Comodoro? Porque usted está pedido en Aeronáutica”.

**¡No! Justo lo que...**

Dice: “Y bueno, si está pedido de aeronáutica nosotros no podemos darle la exención de la conscripción”. ¿Qué pasó? Mi primo... no me dijo nada. Y por su cuenta hizo los trámites para que yo fuera a estar con él, que era vice comodoro, así que tenía un cargo alto, para que yo pudiera seguir estudiando, y todo lo demás, no me dijo nada. Me quería dar la sorpresa.

**(Risas)**

¿Qué pasó? En esa época, en el cincuenta y cinco, lo habían bajado a Perón. Y había habido un bombardeo en Plaza de Mayo. No sé si ustedes lo conocieron. Yo en esa época vivía en San Telmo, desde la ventana de mi departamento donde estaba, segundo departamento era, yo veía pasar el avión así..., y veía la bomba que caía..., y después escuchaba el ruido. No sabía lo que pasaba. Mataron gente. Incluso un vecino nuestro, estaba dentro de un trolebús donde cayó una bomba, y él como estaba en la puerta por bajar, se reventó la puerta y fue a parar abajo de un banco en una plaza, en Plaza de Mayo. Se salvó la vida porque la puerta estaba flexible para abrirse. Si no, se reventaba con la puerta. Y Perón se tomó la cañonera. Se fue a Paraguay y todo lo demás. Pero mi primo era aviador. A él le dieron la orden de llevar un avión contra la Plaza de Mayo. Del pilotaje, es decir, manejarlo él. Y él, que no era peronista –me consta que no era peronista– dijo, se dijo, que él no iba a ser cómplice de que se tiraran bombas contra la gente, contra los civiles. Agarró el avión, lo levantó en Palomar, creo que fue, y en vez de ir a Plaza de Mayo, se fue a Córdoba y entregó el avión en el aeropuerto de Córdoba a un

superior de él. Y se fue. En el primer momento, no pasó nada. Pero, después, cuando lo sacaron a Perón y entró el gobierno de Aramburu y todo lo demás, a mi primo, que no le pudieron meter preso ni nada, por rebeldía... Pero consideraron que había descatado una orden y le dieron la baja. Ni se le ocurrió pensar que tenía un primo que iba a ir a donde él...

### **...había dicho antes, para zafar...**

Ni sabía. Entonces no nos dijo nada porque se le borró todo eso. Cuando yo caigo ahí, mi primo ya no estaba más. Pero, me mandan a mí de aeronáutico. Me agarraron, me hicieron afeitar el bigote, cortarme el pelo, no me dejaron hablar por teléfono, ni avisar en casa ni nada, y me mandaron directamente a Palomar. Me dejaron enclaustrado en Palomar y recién al día siguiente, cuando llego allá, quiero hablar por teléfono, me dice "Bueno, ahora cuando... Después le vamos a avisar". Cambió la guardia, no le avisaron a la guardia, no sabían nada que yo quería hablar por teléfono, ni nada por el estilo, me pasaron sin comunicarme. Solamente pasó que una novia que yo tenía en ese momento, que era muy metereta, cuando vio que yo no aparecía... Tenía un pariente militar. Y a través de él, averiguó dónde me habían metido a mí, y le avisó a mi familia.

### **Por lo menos fue corto todo eso.**

Sí, sí. Al día siguiente, pude ver a mis padres, porque no tenía ni ropa para cambiarme, nada. Y ahí me quedé, estuve un mes sin salir, ahí metido. Y ya habían empezado las clases, porque eso había sido en la última alta, mes de marzo. Ya habían empezado las clases del conservatorio. Yo también estudiaba francés en la Alianza Francesa.

### **Pero ahí, cuando retomas las clases, ¿de qué carrera? ¿Seguían siendo de piano?**

No, yo había terminado piano y había empezado composición. Pero, me quedó colgado. Había hecho un año de composición.

Había empezado con Jacobo Fischer. Había hecho un año, dos años en realidad, cuando me toca la conscripción. Que no la iba a hacer, así que... Pero corté la carrera. Y estuve en aeronáutica un año y medio. Así que cuando salí, ya había perdido un montón de cosas. Después tuve salidas, tuve un montón de cosas, pero ya estudiar no podía, componer tampoco. Y cuando volví a la vida común, entré a trabajar en boliches tocando. Yo había empezado algo antes, en los cabarets. Había tocado en el Teatro Maipo en una época también, como acompañante de un grupo vocal, y de ahí me quedaron contactos para tocar en los bares, en las confiterías, en los cabarets, todo eso. Se me cortó mientras estuve haciendo la colimba. Pero después, cuando salí de la colimba, pude entrar de vuelta en ese circuito. Volví a acompañar danzas clásicas. Y, este... y no volví al conservatorio.

En esa época se abrió en el instituto Di Tella, con Alberto Ginastera a la cabeza, la Escuela de Altos Estudios Musicales, que era el área dedicada a composición contemporánea. Lo manejaba Ginastera, donde él invitaba compositores europeos a dar cursos de formación, y también daba sus cursos, y había becarios. Había seis becarios argentinos y seis becarios latinoamericanos. Cuando yo salgo de la colimba, eso ya había empezado. Pero yo consigo un permiso para asistir a un curso de música electrónica, que era una novedad en esa época, estoy hablando del año 57, 58. Y entonces fui al curso ese de música electrónica, y también podía ir como asistente invitado a los cursos que daban algunos de los compositores que venían, que eran cursos de dos o tres meses. Así vino Bruno Maderna y Olivier Messiaen. Bueno, no me acuerdo, eran tres o cuatro más. A mí me abrió bastante la cabeza.

Con Messiaen, por ejemplo, hicimos el análisis del *Libro de Órgano* suyo. Y bueno, era, entrar en todo el significado de la concepción de Messiaen. Yo conocía el dodecafonismo y demás porque lo habíamos visto en el conservatorio, pero estas cosas así de estructuración y todo eso. Y, analizándolo directamente desde la obra. Su libro de técnica de musical, de escalas y de ritmos y de todo eso, aplicados en obras directamente. Y analizadas por él. Era una cosa realmente muy atractiva. Lo mismo fue, yo lo conocí a Iannis Xenakis. No en el Di Tella, lo conocí afuera, por una entrevista que le hice para la radio. Y después entré a trabajar en Clarín, al poco tiempo. Pero escribí durante muchos años en una revista de folklore, en una revista de jazz, que se llamaba *Bop*, y en una revista de música clásica, que era *Tribuna musical*.

Eso me llevaría, años después, diez años después, una cosa así, a que el mismo maestro García Morillo, que había sido maestro mío de composición, también me recomendará para que fuera a hablar con Napoleón Cabrera de Clarín, que estaba necesitando un crítico que supiera de música, y que supiera leer música. Cabrera era muy leído, pero no sabía música. Tenía un oído impresionante, una memoria auditiva y todo lo demás. Pero, cuando había una obra estreno, él no podía agarrar la partitura y ver cómo era, para leerla mientras la tocaban. No. Necesitaban a alguien de eso. En eso había estado, Rodolfo Arizaga, como crítico ahí. Y se había ido Rodolfo porque tuvo un problema con el director del diario, con Roberto Noble, que había sido su padrino justamente. Pero, tuvo él un enfrentamiento y se fue. Había pasado una cosa muy, muy especial, de la que yo me enteré mucho después. Yo no lo sabía en ese momento. Había venido a Buenos Aires, un compositor, un violonchelista, Pablo Casals. Él vino como director, no como violonchelista. Y en el programa que dirigió, con la Filarmónica creo que fue, incluyó una obra suya. Casals venía muy bien

bancado a nivel político-internacional. Y, Roberto Noble, que era el director del diario, estaba más o menos relacionado. Había una especie de compromiso. Y, cuando hace la crítica Rodolfo, le pone como título algo así como “Pablo Casals, como compositor, el mejor violonchelista”. Porque como compositor, lo consideró de bajo nivel, no de muy alto nivel. Al día siguiente, la crítica no salió, y salió una especie de gacetilla, escrita por un redactor cualquiera, sin firma. En esa época, en Clarín no se firmaba. Los cronistas, los críticos inclusive, no tenían firma. Entonces, Rodolfo fue a hablar al padrino, a Roberto Noble, director, y le dijo que no podía quedar esto así, porque toda la gente lo había visto a él en el Colón. Sabían todos que él era el crítico de Clarín, aunque no tuviera la firma, e iban a creer que eso lo había escrito él. “Yo no me puedo quedar, me tengo que ir”, dijo. Y el padrino le dijo “bueno, andate”. Y se fue. Se fue. Yo no sabía que había pasado eso, pero estaba vacante ese lugar. Es a ese lugar al que me hacen entrar a mí. De esto me enteré dos años después, hablando con Rodolfo. Y yo a Rodolfo no lo trataba, no era muy amigo de él. Lo conocía sí, pero nada más. Y después de un tiempo, me enteré. Bueno, yo ya estaba metido de hacía mucho en el diario.

Cuando yo entré en Clarín también, entonces tenía la actividad de tocar de noche, en los boliches, acompañar danzas, escribir para el diario y, además, estaba metido componiendo, ya estaba escribiendo música para teatro, y había estrenado algunas cosas. Me encuentro con García Morillo otra vez, y me dice “Es una lástima que usted no termine la carrera”. Y sí. Y me dice, “¿por qué? ¿Qué está haciendo ahora?”. Y estaba escribiendo un concierto para piano y orquesta. “¿Por qué no viene a verme a la clase? Así vemos qué es lo que está haciendo”. “Bueno”. “Es una lástima que usted no termine”, me decía siempre, “Usted, si termina la carrera, después se puede dedicar a enseñar, pero así no”. Bueno, lo voy a ver y le muestro

lo que estaba escribiendo, y me gustó esto: “Usted sabe que yo no estoy muy de acuerdo con eso del serialismo absoluto y las cosas aleatorias, y el dodecafonismo estricto y todo eso, ¿no? Pero, usted acá”, me dice, “usted hizo una serie así. Esta serie, cuando usted la invierta y lo haga el retrógrado y demás, le va a dar la sensación tonal de esto, como si acá fuera un acorde, esto... Y si usted no quiere esto suene tonal... eso... inevitablemente, le va a hacer así. Si a usted no le importa y lo quiere incorporar, lo puede incorporar, pero sepa que lo está haciendo así”. Y me cayó tan bien eso, que además lo dejé, lo hice así. Pero conscientemente. Que empecé a... Volví otra vez con él a las clases. Dice, “Usted venga, cuando tenga terminado el trabajo del tercer año de composición”, creo que era algo así, “y, usted da examen y completa las otras materias mientras tanto. Después hacemos el último año, y, usted ya se recibe”. Y me hizo hacer así.

### **¡Qué bien!**

Con soltura, no con exigencias.

### **Y el concierto para piano ¿era de una materia, te lo habían encargado o lo hacías porque tenías ganas?**

No, el concierto lo estaba haciendo porque me gustaba. Tenía ganas de escribirlo. Y, justo encajaba que ese año tenía que hacer obra sinfónica. Y ese concierto lo hice para ahí. Hice la versión para dos pianos y en el examen lo tocó el pianista Alfredo Borenstein. Yo en el otro piano, lo presentamos así en el examen. Y después lo presenté en el concurso de Fondo de las Artes, que saqué el 2º premio.

### **¡Ah! Qué bien.**

Y, fue la primera obra que tuvo premio, y la primera obra que me estrenaron de afuera.

## Y a lo grande, encima.

A lo grande, sí. La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Yo había escrito música para teatro, grabado y todo lo demás. Pero, que suene orquesta era otra historia. Y bueno, eso fue un poco mi camino, para irme metiendo en esto. Cuando me recibo, en composición, el mismo García Morillo estaba de director del Conservatorio Nacional. Dice, “usted tiene que tener cátedra”. Sí, a todos trataba de usted, hasta a la hija la trataba de usted. “Usted tiene que tener cátedra, pero no de composición, ¿eh?, no se le ocurra. Usted tiene que hacer varios años de práctica de enseñanza de obras de composición. De música de composición: Armonía, Contrapunto...”

## Análisis, formas musicales...

Claro, análisis, formas, lo que fuera. Y me dio para dictar Contrapunto. Y creo que armonía la di en el conservatorio Manuel de Falla. Di contrapunto ahí. Y estuve durante varios años. Posiblemente cuatro años dando esas materias. Hasta que, una vez me dijo, “bueno, usted está en condiciones de dar composición”. Y ahí me dio la apertura para entrar a composición.

**Qué linda experiencia Roque. En relación a eso, ¿qué considerás que es “componer”? Porque la anécdota muestra que tu visión ha madurado, ¿no? Quiero decir, antes era empezar desde el piano con una idea, y bueno, ¿cómo es ahora?**

*Componer es todo en realidad. Pero la formalidad compositiva es de maduración. Uno no aprende composición. Uno se aprende a componer. Pero con la experiencia.*

Es decir, uno tiene que aprender las técnicas estrictas. Contrapunto, desde lo modal hasta lo atonal.

**Sí, todo.**

Armonía, desde lo clásico hasta lo avanzado, o contemporáneo. Desde lo vocal, hasta todo lo instrumental. Esas son ejercitaciones de composición.

**|** *Ahora, componer, hacer tu obra, es haber hecho todo aquello y ver de todo aquello qué es lo que vibra bien con vos. Y ahí empieza a aparecer lo que puede significar el aporte personal.*

De hecho, cuando yo empiezo a estudiar composición, tengo una cantidad de composiciones hechas. Había escrito mucha música para teatro. Pero, utilizando los recursos compositivos que aprendía en las técnicas y que tenía en el oído, y en el análisis y todo lo demás. Ahora, para organizar la composición, tenía que tener todo ese bagaje de haber empezado a componer. Por eso, creo que era muy útil lo que hacían algunos profesores de armonía, por ejemplo, que te hacían hacer ejercicios a partir de secuencias de acordes. Pero también, con canto o bajo dado, para ver cómo podías ir recreando todo esto.

**Claro, es una elaboración partiendo de un material.**

Partiendo de materiales estrictos.

**Pero no tuyos, de ellos.**

Claro. Ahora, de eso, después veías qué es lo que elegías, o transformabas, o tergiversabas. Lo hacías conscientemente. Y, en contrapunto, estaba el hecho de trabajar con el cantus firmus. Nosotros usábamos inclusive bastante las especies, que son una cosa muy mecánica, pero sin embargo te abre mucho la cabeza. Últimamente estaban enseñando el contrapunto, no con especies, sino directamente con indicaciones y todo lo demás. Y no es conveniente. Es como si uno, a un chico, que va a la escuela, lo hace directamente empezar a escribir un cuento. No. Primero, tiene que aprender a manejar la mano, para hacer los palotes, para después, cuando escriba, no pase

lo que pasa con mucha gente ahora, que cuando escribe a mano no se entiende lo que escribe. ¿Por qué? Porque le falta una base, que es la ejercitación muscular. Escribir a máquina, no es lo mismo. Es decir, uno toma un compromiso particular con lo que escribe, cuando uno lo escribe y lo grafica con claridad. A mí me pasó una vez en la escuela ORT, fue hace unos años.

### **Estuviste de profesor allí, ¿no?**

Sí, estuve en la carrera de... no es diseño de imagen y sonido, pero es parecido. Es un secundario, pero con especialización artística. Hacíamos “Historia de la música”. Había que investigar sobre algo y armar carpetas. Y armamos una carpeta. Y, en esa época, recién empezaba a difundirse la cuestión de la computación. Pero los chicos, los estudiantes de la ORT, estuvieron muy en el primer momento de la computación, porque era una escuela técnica, estaba muy cercano de eso. Muchos de ellos ya tenían computadoras, de las primeras, ¿no? Entonces, me traían un informe sobre un compositor determinado y la obra y todo lo demás, en carpeta, impreso. Pero de repente, este era igual a este, y este era igual a este. Y ellos no se habían copiado entre ellos, habían copiado directamente lo que estaba en el archivo. Y ni siquiera lo habían retocado. Porque vos podés tomar del archivo, pero retocándolo y luego presentándolo. Pero no, porque no lo habían leído. Para qué lo iban a leer si estaba bien hecho.

### **... ¿Supuestamente?**

Claro. Entonces, empecé a tomar pruebas, en etapas. Por ejemplo, ellos habían hecho un tema de investigación. Yo hacía un cuestionario, con diez, veinte preguntas, y ellos tenían que responder. No era en el orden en que estaba el apunte, sino en el orden en que yo estaba haciendo la interrogación. Más, que incluso aportaba temas que había dado en la clase. Entonces,

tenían que escribir en la hoja que yo les había pautado. Había momentos en que yo miraba así, y no entendía lo que estaba escrito, pero el garabato era tan marcado, había tantos errores de ortografía y había errores de concepción también, que yo no podía entender qué es lo que decía ahí. Llegó un momento en que tuve que pedirles que escribieran con letra de imprenta, porque la letra cursiva no se entendía. Pero ¿por qué? Porque en la escuela no hay una buena preparación para el grafismo. El que tiene facilidad para el grafismo, bárbaro, pero el que no la tiene, no le responde. Y estos eran chicos de primer año del secundario. Chicos de doce, trece años, que venían mal aprendidos. No digo que fueran todos, pero había una gran cantidad de eso.

Bueno, algo parecido es lo que uno nota en cuanto a la práctica de la escritura musical, en la gente que estudia actualmente. El que nosotros tuviéramos que hacer, como hacían en el conservatorio de París, seis trabajos complicados de armonía por semana, hacía que uno tuviera que escribir un montón de música. Cuando uno tenía que escribir para componer, sabía escribir, sabía dónde verticalizar, dónde organizar la distribución de las notas y todo lo demás. Si no se tiene toda esa mecánica, lo otro no se puede aprender. Pero, no se aprende en composición. Se tiene aprendido para aplicarlo como corresponde. A veces se reemplaza con el uso de la máquina para escribir.

### **Ahora, actualmente.**

Ahora. Pero, el escribir en la máquina no te enseña a escribir. Vos tenés que aprender a escribir, con tus manos.

**Yo creo que escribir directamente en la máquina incluso te puede limitar. Si vos estás pensando qué ritmo, qué melodía, qué compás, con la mano lo escribís rápidamente, mientras que en una computadora todo aquello que es simple, si no lo sabés hacer, se puede complicar bastante.**

Bueno, yo pienso que la tecnología para la escritura es una linda herramienta, pero es como que... A un chico que recién empieza, le das la herramienta y él no está en condiciones de asimilar lo positivo de la herramienta. A ese chico tenés que darle la preparación, para que después utilice la herramienta. Pero ahora, lamentablemente, se aprieta un botoncito así, lo aprieta un chico de cinco años, igual que un tipo de cincuenta. Entonces bueno, no sirve para aprender, para incorporar cultura. No sirve apretar un botón.

*Sirve apretar un botón una vez que hay elementos de cultura adentro. La cultura hay que vivenciarla, no articularla solamente. Y se vivencia con el cuerpo. La música también. Y la composición también.*

Se vivencia haciendo y volcando en la escritura, con una presencia personal y demás. Y además, con la técnica.

**A propósito de la presencia, o poner el cuerpo, ¿eres de probar en el piano lo que estás creando? Me da la impresión de que en tu caso no es sentarte en una mesa nada más.**

Sí, sí. No tengo obligación de tocarlo. Pero no está mal que lo toque.

**No, bueno... Capaz que es necesario, o...**

Y, sí. Yo pienso que no hay que negar. Y el negarse a tocar, es negar. Porque hay algunos principios compositivos que dicen que tiene que ser la escritura, no meter los dedos en el piano y después ver de escribir, sino escribir y después ver en el piano. Hacé como quieras. Pero, no está mal también meter los dedos primero y después ver qué es lo que hiciste. Pero, ver qué es lo que hiciste, no dejar que quede afuera.

**“El retorno”, digamos.**

El retorno, incluso, hasta un retorno crítico. Donde, “ah, bueno, sí, pero esto, mejor que sea así”. Entonces, que esto que salió espontáneamente lo puedo reformar, lo puedo transmitir.

*Yo creo que en la composición está la intuición y la deducción. Está la intención y está la espontaneidad. No es solamente la intuición ni tampoco solamente la determinación. Es un ida y vuelta entre esto. Y la riqueza, justamente, es esa.*

Por eso, pueden existir distintos intérpretes en una misma partitura, que hagan una versión distinta. Hay márgenes que son más o menos elásticos, según los estilos, según las intenciones y demás. Pero, la ejercitación, yo creo que es importante. Y no quedarse en la ejercitación. Un buen equilibrio tiene que hacer buena gimnasia. Y la gimnasia la tiene que hacer codificada dentro de determinada manera. No para que haga esa gimnasia en la cuerda floja, pero, sí, tener el trabajo elaborado como para que después en la cuerda floja pueda hacer lo que él quiera. Bueno, en composición yo siento que es lo mismo. Uno hace, después compone lo que se le da la gana.

*Pero si uno ignora un montón de cosas que están en la historia de la música, cosas básicas y elaboradas también, entonces uno cree que está creando, y a lo mejor está descubriendo la pólvora, y ya otro tipo la tiene patentada.*

**Roque, ¿cómo se empieza a componer una obra? ¿Por dónde? ¿Elegís algo en particular? ¿Hay un material? ¿Hay una imagen?**

Puede variar, puede ser muy distinto.

**Por ejemplo, ¿viste la obra que te estrenó la Sinfónica? Hace dos años, creo que fue.**

¿Cómo?

**La obra orquestal que estrenó la sinfónica, que tenía tres movimientos, ¿puede ser? Entones digo, cuando te hacen un encargo, por ejemplo...**

Sí.

**...donde hay un “deadline”, una fecha de entrega, y la obra tiene que estar terminada, ¿cómo hacés?**

Primero me agarra pánico. (Risas)

Bueno, pienso que lo primero que yo hago es tener sentido, sentimiento global. Es decir, espacio-tiempo, dinámica, espíritu de la cosa y demás. Y, material temático.

**Eso ya es más delicado, más específico, se está hablando de una imagen sonora global.**

Pero, para esta imagen, para esto, este material puede andar. Este a lo mejor también. Elegí entre este y este. “¡Ah! Pero este me sirve para hacer esta otra cosa”. Y este material que tengo acá, aplicando tal procedimiento se me convierte en esto. Y aplicando tal procedimiento se me convierte en esto y aplicando tal otro procedimiento se me convierte en esto. De estos resultados que tengo acá, ¿cuál es el que puedo aplicar y en qué momento? Entonces, son como circunstancias que uno va teniendo, y descartes o elecciones que uno va haciendo.

**Bueno pero, en definitiva son decisiones, negativas o positivas pero constantes. Vos decías al principio “componer es todo”, ¿no es esto de lo que estabas hablando? Me refiero a la idea de tomar decisiones constantemente, generar el mundo propio de la obra y...**

Y... nunca decir totalmente que sí, ni nunca decir que no. Es decir, “esto no me sirve para nada”. No sé, a lo mejor me sirve para algo. “No me sirve para esto”. “Esto lo dejo acá durmiendo”.

A lo mejor no lo voy a usar nunca, pero a lo mejor en algún momento lo voy a usar. “Pero, esto, esto es perfecto. ¿Sí? Ajá, bueno, esto está bien, ¡ah! pero acá... muevo esto, muevo aquello y ya está”. Y de esto, ¿qué es lo que me viene? “Ah, entonces esto podría ser...”. Y constantemente ir...

### **Entonces es un planteo lúdico, ¿no?**

Sí, sí. Yo creo mucho en el juego de la creación. Y el juego, trabaja con dos cosas: con leyes y con azares. Entonces, hay leyes que uno se plantea, o que uno respeta y demás. Pero, también tiene elementos de azar. Yo me acuerdo de una vez que, en una charla, Bruno Maderna –creo que era– comentaba que había hecho una obra en un laboratorio en Italia. Un laboratorio electrónico, uno de los primeros laboratorios electrónicos que tuvo Italia. No me acuerdo en qué ciudad era. Y, que en ese laboratorio la parte técnica la manejaba un técnico electrónico. Y él hizo una obra ahí, con trabajos vocales, e hizo unas mezclas, transformaciones, cambio de velocidades, filtros, etc. Pero, se hizo una propuesta, se grabó, y cuando lo escuchan, en la grabación, había entrado un sonido como una especie de mezcla, consecuencia de un sonido más otro, armónicos y demás, y apareció un tercer sonido nuevo. Entonces el técnico dijo “Ah, no, bueno, entonces... Esto es en frecuencia tal, lo vamos a filtrar lo vamos a sacar”. Y, entonces, él dijo “No, no, déjelo. Porque si esto entró por el azar, aprovechemos el azar. A lo mejor lo dejamos”. Lo dejaron. En la obra está. Pero no estuvo previsto, pero sí hubiera sido previsible. Yo no lo habría visto como posibilidad. Pero, el que haya sucedido ahí, era un hecho azaroso que lo podíamos incorporar para trabajarlo inclusive, a lo mejor después elaborado, transformado y demás. Y eso también es bastante importante en la exploración. Aceptar lo que viene de regalo, que a veces no tiene nada que ver. Y bueno, a veces, realmente hay que eliminarlo. Pero, hay que ver muy bien antes de eliminarlo si no nos puede servir en algún otro momento para algo.

Hasta la cosa más simple, o la cosa más retorcida, a lo mejor puede tener alguna aplicabilidad. Y no tenerle miedo, ni a lo reiterado ni a lo novedoso. No tenerle miedo. Pero, tampoco, dejar que las cosas salgan por sí solas. Si algo aparece solo, veamos por qué apareció, y si lo vamos a incorporar, que tenga que ver con nosotros. Con lo que queremos hacer. O, aceptemos que eso nos dice algo nuevo, a lo que tenemos que incorporar, pero también reelaboremos. Sigamos adelante a partir de eso. Y probemos. A lo mejor después lo desechamos, pero a lo mejor no.

Es decir, otra cosa es cuando uno está haciendo un ejercicio, donde él hace una ejercitación determinada. Ciertos aspectos están ahí. Yo tengo una metodología progresiva para lo que yo siento que hay que tener experiencias compositivas para ir creciendo. Dentro de eso, para mí, la estructura general es válida. Los contenidos particulares de cada uno, bueno, son de cada uno. Tenemos que escribir tres preludios. El primer preludio tiene una característica, el segundo tiene otra, y el tercero tiene otra. Es decir, el primero, trabaja con un gesto dentro de un contexto estructural acórdico. El segundo, trabaja en busca de cantar. Y el tercero, trabaja en busca de estructura bitemática, o biformal. Ahora, si ellos quieren hacer cuatro preludios como el primero, hacen cuatro. Eligen de esos cuatro cuál va a quedar para el ejemplo, pero los otros hay que tenerlos. Si quieren presentar cuatro preludios armónicos, chau, listo. Si quieren hacer preludios cantables, también está bien. Pero hacen uno, con la primera, uno, por lo menos, con la segunda. No dejen de hacer alguno de esos. Háganlo, porque yo creo que para entrar del primero al segundo, hay que cubrir la primera etapa. No empezar con lo melódico directamente, a lo mejor, como preludio, o con lo estructural. No, para entrar a lo estructural, primero mejor que hayan tenido la experiencia del gesto armónico y del diseño melódico.

## **Hacen preludios y canciones, ¿puede ser?**

Y canciones también, en otro sentido. Canciones también. Y para elaborar la canción, hay muchas maneras de abordar el texto. Al texto lo pueden abordar básicamente desde dos puntos de vista. Desde el exterior: cómo suena, dónde están los colores vocálicos o consonánticos, los acentos y todo lo demás; o desde adentro: qué dice ese texto. La unión de los dos elementos hace la canción. Es lo que se dice desde adentro con estos elementos. No los contradigamos. Ahora, si quieren romper con la cosa, pueden poner todos los acentos al revés y desparramar todo, es una posibilidad. Pero que sepan que están haciendo una tergiversación de lo que...

## **A consciencia...**

A consciencia, no que te salga de casualidad. Como que eran, ¿los hermanos Ábalos? No me acuerdo qué decían, que tenían la broma... Que decían una pieza que era... Que decía “debajó de unos árboles/cantaban unos pájaros/lunes, martes y miércoles/jueves, viernes y sábados”. O sea, intencionadamente, bueno... Pero que se crean que están haciendo en serio, y están hablando de los “árboles” y de los “pájaros”. Está generando una instancia de ruptura distinta. Ahora, si se dice con la intención de hacer una ironía de todo eso, ¡ah!, fenómeno, pero que no pretendan que eso sea una canción amorosa o poemática, ¿no?

## **Si te parece pasamos a las preguntas de ellos, ¿alguno quiere preguntar?**

Sí, por favor.

**ALUMNO: En un momento comenté sobre lo nuevo y lo reiterado, y que no hay que tenerle miedo a ninguna de las dos cosas. ¿A qué se refiere exactamente con lo reiterado, con lo nuevo?**

**Si la música tiene que ser... la composición tiene que ser absolutamente original, puede estar influida por otra cosa, ¿no?**

Bien. Cada uno de nosotros es un individuo. Cada uno de nosotros tiene influencias genéticas, familiares y demás, muy diversas. Cada uno de nosotros tiene un parecido con alguien conocido, y también una diferencia con otro. Bueno, el ser tiene esa condición. Tiene la riqueza de venir de donde viene y tener identidad con eso que viene, y diferenciarse también. En la composición pasa exactamente lo mismo. El minimalismo, por ejemplo, es una actitud compositiva donde justamente la repetición, la reiteración es muy importante. Iterar quiere decir repetir. Reiterar, es repetir muchas veces. Eso es lo que hace el minimalismo. Genera otra consecuencia. Lo cual, no quiere decir que nosotros tenemos que componer igual que fulano de tal, pero sí en algún momento nos suena un acorde raveliano. Ahora hay que ver en qué contexto está. El contexto lo tenés vos. Es como que, yo uso coleta acá. Yo la uso. No soy el único. Y yo no la uso porque quiero parecerme al otro, sino porque me quiero parecer a mí a través de eso. Pero ese elemento es común. No es que yo la inventé. Lo que pasa si yo lo aplico en mi contexto, entonces depende... la repetición es una cosa y la invención es... A lo mejor la invención es la aplicación de la reiteración también, que es lo que hicieron los minimalistas. No sé si te aclara un poco.

**ALUMNO: Sí, sí. Porque de hecho, en un momento nombró a Tatum, ¿no?**

¿A quién?

**ALUMNO: A Tatum, el pianista. Y me llamó la atención.**

Bueno, yo por nombrar a un estilista de jazz.

**ALUMNO: Claro, como que también viene de otra rama, no solo del clásico, digamos.**

Sí, sí. No, es que, ¿qué es lo clásico? Lo que está instituido. Art Tatum está instituido en su espacio, en su momento. Clásico. Mozart también. Y los hermanos Ábalos también. Entonces bueno. Tenemos la suerte de la pluralidad de referencias. Ahora, hay algunos que son más consolidadas, y otras que son más secundarias. A lo mejor, lo que es consolidador para uno, para otro es secundario, pero lo que es secundario para otro, a lo mejor para este, lo consolida. Bueno, cada uno, depende de la actitud vital que está tomando en cada momento. Bueno, ¿qué más? Venga.

**C.P.: Roque, estamos un poco sobre la hora y no quisiera finalizar esta charla sin que toques algo tuyo. ¿Podemos escuchar una obra de tu autoría? (Risas)**

¡Ah! Espera, la voy a tocar después, en el día de esto también, la chacarera esa que hice para Waldo de los Ríos, que la empiezo con un tema de Waldo. La empiezo con el tema de la Toccata. El tema de la Toccata de Waldo lo uso de introducción, y después hago la chacarera que está dedicada a él.

**¿Es Para los sin nombre la pieza de la que estás hablando?**

No, esa es una zamba, *Para los que no tienen nombre*. Pero Osvlado Nicolás F. es un aire de chacarera. Toda la introducción es, prácticamente, lo que era el comienzo del tema de Waldo.

**(Roque toca el piano)**

**(Aplausos)**

**Final.**

# INTERLUDIO ROQUE DE PEDRO

**Oswaldo Nicolás F.**

(aire de chacarera)

de  
Roque de Pedro

**Tranquillo**  
♩. = 72

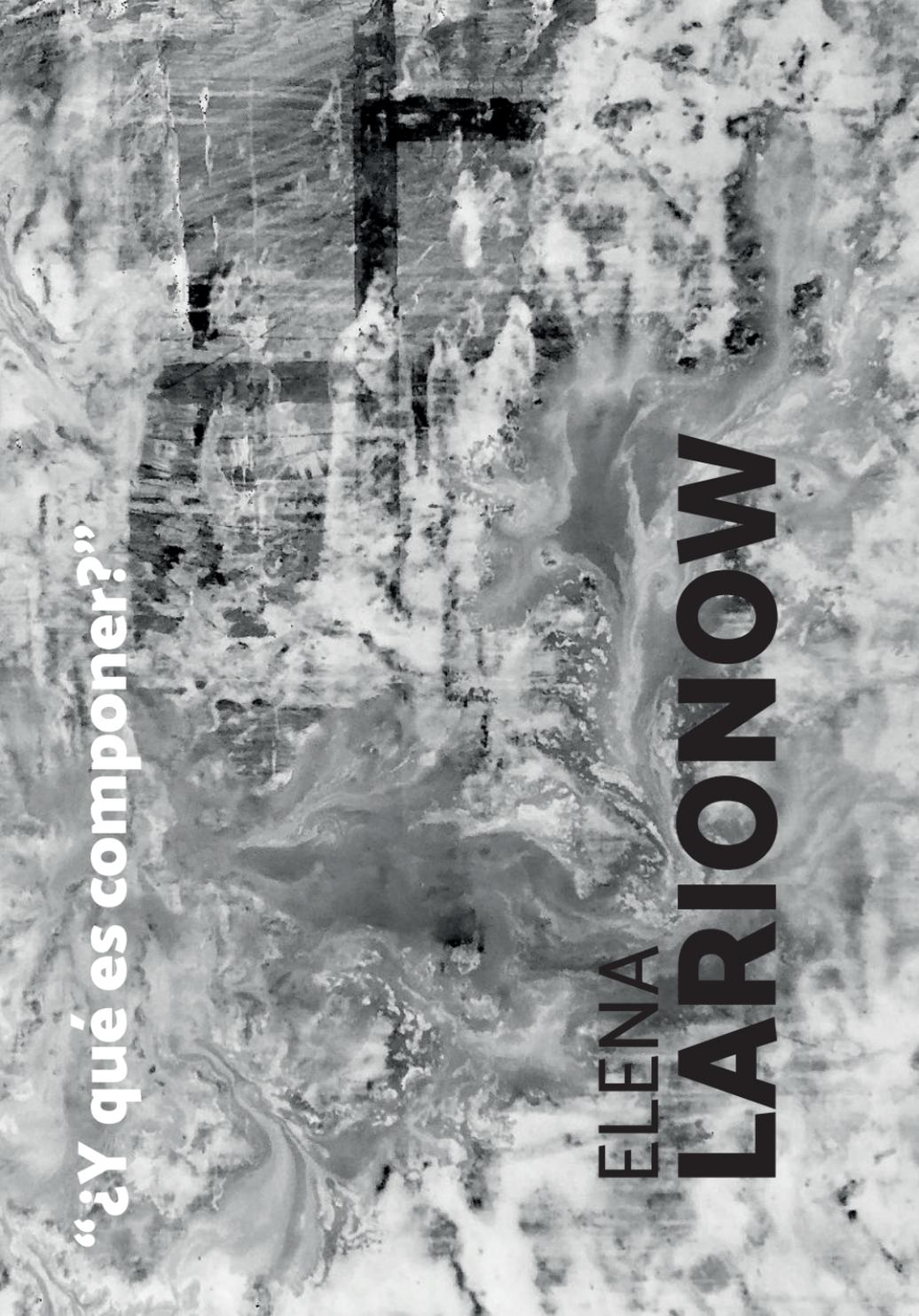
**Allegretto**  
♩. = 100 m.der.

*mf*

*m.i.z.*

*normal*





“¿Y qué es componer?”

ELENA  
**LARIONOW**



ELENA LARIONOW

## NOTA BIOGRÁFICA

---

Elena Larionow, de padres rusos, nació en 1941 en la ciudad de Koenigsberg. A la edad de 7 años su familia se radicó en la Argentina. A la mayoría de edad obtuvo la ciudadanía. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, donde se graduó como Profesora Superior de Música (especialidad piano) y Profesora Superior de Composición (con medalla de oro). Fueron sus maestros: R. García Morillo, J. F. Giacobbe, V. Maragno y C. Suffern, entre otros. En el año 2009 se graduó como Licenciada en Artes Musicales con Orientación en Composición en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”, del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), en la actualidad Universidad Nacional de las Artes.

Tuvo una meritoria trayectoria dentro del campo de la composición musical. Sus obras se estrenaron e interpretaron en diversas salas: Salón Dorado del Teatro Colon, Salón Dorado de la casa de la Cultura, Centro Cultural Recoleta, Salón Dorado y Salón “San Martín” de la Legislatura de CABA, Facultad de Derecho, Museo de arte Hispanoamericano I. Fernández Blanco, Salón “E.J. Noble” de SADAIC, Teatro Quirino Vittorio Gassman de Roma (Italia) y otras salas. También se difundieron en Radio Nacional, Radio Municipal y Radio Sodre de Montevideo. Es autora de: 1) para piano: Sonata, 2 Suites, 3 preludios, Tema con 10 variaciones, Cavilaciones; 2) para instrumentos solos: Fantasía y Capricho para clave, 7 Micropiezas para violín solo, “Contrastes I” y “Tríptico” para violoncello, “Trinitarias” para viola; 3) música de cámara: Sonata para vln. y pno., Sonatina

para fl. y pno, “Contrastes II” para cl. y fagot, “Momentos” para cl. y pno, “Sensaciones” para vla. y pno., “Diálogos” para vlc. y pno., “Miniaturas” para fl. y arpa, trío para cuerdas, 4 Cuartetos para cuerdas (uno con pno.), Quinteto para vientos, “Humoresca” para ensamble; 4) para orquesta: “Canción y Danza”, “Sinfonietta” “Divertimento”; 5) para coro “Salmo 38”, “Salmo 117”, “Vida”, “Nenia” ; 6) obras vocales “El legado del Ser” para recitante y pno, varias canciones, la cantata “El legado del Ser” voz y conjunto instr.; 7) obras sinfónico vocales: las cantatas “Del Milenio” y “El Decálogo”; 8) obras escénicas: la opereta infantil “La rebelión de los útiles” y la ópera “Los tres deseos”. Algunas de sus obras han merecido obtener premios y distinciones y su Sonatina para fl. y pno. fue incluida en el disco “Panorama de la Música Argentina”.

Entre los años 1984 y 2000 fue directora Titular del Coro Mixto de la Asociación “San Jorge” realizando conciertos en el país y en el exterior. Paralelamente ha realizado una larga labor docente en los conservatorios “Carlos López Buchardo”, “Manuel de Falla” y “Astor Piazzolla”. Desde 2001 y hasta 2007 fue Secretaria Académica del DAMUS (IUNA). Ha participado: como disertante y compositora en el 1er y el 2do. Congresos de Artes Musicales “El arte musical argentino” (2006) y “El arte musical argentino y latinoamericano” (2008) respectivamente, en el Primer encuentro “Del compositor al oyente” (2007), y en las jornadas “Nuevas vertientes sonoras” (2013) y 1ra. “Jornada de Música y Género” organizada por el Instituto de Investigación de Artes Musicales “Carmen García Muñoz” (2010). En esa ocasión, por la resolución de las autoridades y el Consejo Departamental de la institución, el “Centro de Estudios de Género, Música y Estética” fue denominado “Profesora Elena Larionow” en reconocimiento a su trayectoria docente y artística. Fue profesora en una de las cátedras de Composición del DAMus (IUNA).

Falleció en Buenos Aires el 5 de agosto de 2020.

## ELENA LARIONOW

# ENTREVISTA

19 de septiembre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA: Hola chicos, les presento a Elena Larionow, compositora y profesora de esta institución.**

**ELENA LARIONOW:** Sí, profesora desde el 73.

**Sí que has visto los cambios a lo largo de los años, ¿verdad?**

Sí, muchos cambios.

**Y también fuiste regente, ¿es cierto?**

Regente fui por poco tiempo. En 2000-2001. Después hasta el 2007 fui Secretaria Académica.

**Déjenme que les cuente que Elena es una compositora que desarrolla su actividad de manera activa. Y, justamente por eso, la idea de esta charla / entrevista es que ustedes la conozcan a ella personalmente y a su producción.**

Estudie aquí, en el Conservatorio Nacional “López Buchardo”. Hice composición con García Morillo, fuga con Maragno e historia y estética de la música con Suffern.

**Yo no sé si ellos los conocen. ¿Les suena alguno de estos nombres?**

¿No saben? ¿No conocen? Compositores argentinos.

**La verdad es que está bueno que si pueden tomen nota, porque son nombres, apellidos, que son recurrentes e importantes de conocer.**

Sí. Cuando estudien historia de la música argentina los van a conocer. Además García Morillo fue rector del Conservatorio Nacional.

**Elena, quería comenzar preguntándote, ¿cómo fue que empezaste a componer? O bien, ¿de dónde nació la idea?**

Cuando era muy chica fantaseaba mucho. Inventaba cuentos e historias y las representaba delante de mis padres. Algunas veces hacía participar a mis amiguitos. Durante el desarrollo de la “obra” cantaba canciones que conocía u otras que inventaba, tanto su melodía como el texto que debía estar de acuerdo con la trama del cuento.

**¿Y cómo empezaste a acercarte a la música?**

La música siempre estaba presente en mi casa. Mi padre había estudiado y tocaba el piano, el violín y la trompa. Cuando se dio la posibilidad quiso que yo estudiara piano. Como no teníamos el instrumento en casa, iba a practicar a lo de mi profesora. Muchas veces no solo estudiaba lo que debía (Czerny, Clementi, Bach, etc.) sino que trataba de probar algo nuevo que se me ocurría. Entonces, de la otra pieza me gritaban: “¡Elena! ¡Estudiá lo que te dio la profesora!”. Así cortaban mi inspiración. Siempre estuvo presente.

Y para mí, en ese momento, los sonidos musicales, todas las notas musicales tenían su personalidad. Tenían su personalidad y era por ejemplo: *Do*, era el centro de todo, era el abuelo, ¿sí? Y *Si* era una vieja tía que siempre producía problemas, sobre todo cuando ella se juntaba con el *Fa*, porque el *Fa* era una chica joven que podía ser buena cuando estaba con el *La* o con el *Re*, pero cuando se juntaba con... (Risas) En serio les digo, era todo un sistema, y yo entonces jugaba. A ver... ahora se están peleando, entonces *Fa Si Fa*... Ahora viene el abuelo, el patriarca, y va a resolver todo, entonces

tocaba Do. Usaba las teclas blancas primero. Así que la música fue una parte muy activa de mi vida.

**¿Y estudiaste la carrera de piano?**

Terminé el secundario y, después me preparé para... porque lo que me faltaba en ese momento era la parte teórica musical. El ciclo por quintas, la escala de Barbereau, etc. ¿Ustedes estudian la escala de Barbereau? Bueno, todo eso lo estudié para entrar al conservatorio. Di examen de ciclo, entré a quinto año y ahí empecé a estudiar piano. En composición se entraba después de terminar séptimo año. Es decir, hacíamos quinto, sexto, séptimo, y después venían los seis años de composición. ¡Miren cuando tiempo que se están ahorrando!

**Absolutamente.**

**Bueno pero el plan era distinto, primero hacían Armonía, Contrapunto, etc.**

Sí.

**Supongo que Formas Musicales, también.**

No, Formas no.

**Ah, ¿no?**

No, no teníamos materia “Formas”.

**Ah, ¿y análisis musical o morfología?**

Eso se hacía en composición. Porque la carrera de composición duraba seis años, pero la materia composición cinco años, es decir la materia composición la teníamos en el segundo año de la carrera de composición. Y ya habíamos visto tres armonías, un contrapunto. Estábamos un poco más –creo– preparados para encarar la composición. Porque si no

fuera por esta materia, que la pusieron muy bien (refiriéndose a Introducción a la Composición), entonces...

**Y si... es muy difícil empezar de cero sin tener ninguna información o encuadre.**

Sí, claro.

**Y así hiciste toda la carrera paso a paso, digamos.**

Claro. Ya al terminar el séptimo año uno era profesor nacional de música. Entones empecé a trabajar a la par que estudiaba. Estudié también piano hasta décimo y composición. Entonces también trabajaba en escuelas primarias, jardines y escuelas secundarias. Después cuando terminé la última materia de composición, al día siguiente, entré como ayudante de cátedra. Porque terminé composición con medalla de oro.

**¿¡Con medalla de oro!?**

Sí. En cuanto a la pregunta que me hiciste... De la profesión. De la composición como una profesión.

**Sí, claro, la pregunta de cómo llegás a hacerte profesional.**

*Yo no considero a la composición como una profesión. Es una vocación. Y es una forma de vivenciar todas mis experiencias, mis sentimientos, todo lo que me pasa internamente, a volcarlo sonoramente en obras musicales. Por eso siempre considero que uno tiene que ser honesto con lo que escribe, escribir lo que siente. Yo entiendo que a veces uno también juega un poco con los efectos. Pero las obras que yo considero más importantes son aquellas donde expreso lo que está en mi interior.*

Que es muchas veces de carácter distinto. Hay momentos de alegría, jocosos y momentos más tristes, dramáticos en la vida de cada uno. Entonces pienso que así también salen las obras.

### **O sea que tiene un componente mayormente subjetivo.**

Sí, pero depende. Porque en realidad hay obras que, por ejemplo, el caso de que le piden alguna obra. Entonces uno se ciñe a las posibilidades del instrumento, a las posibilidades del conjunto y no piensa en lo que está pasando. Hay un acercamiento a la composición, por lo menos en mi caso, muy diferente, no siempre es el mismo.

*Porque viene un tema a la mente, y lo anota y después hace una obra. A veces hasta ni sabe para qué va a ser la obra.*

### **Justamente te iba a preguntar cómo es para vos empezar una obra, suponiendo que no hay un encargo que te lleve a concretar una idea de esa manera. ¿Cómo es en ese entonces?**

Bueno, empiezo trabajando una idea musical que me viene.

*Para mí siempre es necesario que dentro de la obra musical haya una línea melódica, un tema, un ritmo ¿sí? Y después la armonía depende del momento. Cuando yo comencé era mucho más disonante y audaz que ahora. Ahora como que me estoy serenando.*

Entonces, además también, exigía más a los instrumentistas. Es decir, mis primeras obras son difíciles, tanto para piano como para el violín y para cuarteto.

*Después, me di cuenta por la experiencia, que los instrumentistas corren de un lado para otro, están en una orquesta, en la otra, y no tienen mucho tiempo para estudiar. Así uno llega a la conclusión de que la obra muchas veces no está estudiada del todo. Es decir, al ser interpretada, no es cien por cien lo que uno quiere.*

Después me di cuenta que no hay que hacer las obras largas, y en alguna revisión hasta las he acertado.

**Pero largo... ¿Qué querés decir con “largo”?**

Bueno, mi sonata para violín y piano duraba 27 minutos.

**Claro. De todos modos sabemos que hay obras que pueden ser mucho más largas. A veces tan largas que no sabemos cómo han sido posibles de concebir, o incluso de interpretar. Por ejemplo el cuarteto n° 2 de Morton Feldman, que puede durar alrededor de 5 horas.**

Bueno, está bien. Como las de Wagner. A Wagner se lo perdonan, pero a mí no me lo van a perdonar.

**(Risas)**

**Son distintas épocas de todos modos.**

Si, y distintos autores.

**Por supuesto. Pero digo, tal vez pueda tener que ver esto de la época con este concepto de lo fugitivo, de lo acelerado o del sentimiento de prisa que propone nuestra modernidad. En fin, nos estabas contando que has recortado obras.**

Algunas sí, otras no. Y después, lo que les decía. Al principio, eran series. El material se basaba en una serie dodecafónica, pero el tratamiento no. Porque a mí me parece que, dentro de las posibilidades que tiene cada uno, entre todos los lenguajes musicales puede elegir distintas técnicas de elaboración. No necesariamente tenemos que seguir un estilo, una escuela.

**Yo creo que si me encuadro dentro de una escuela, la obra ya no es cien por cien mía. En cambio, si yo utilizo eso con criterio, y me resulta bien, entonces puedo utilizar distintas escuelas, distintas técnicas en una obra. Ahora, eso sí: tiene que ser un discurso coherente.**

**Y entonces, hay “un material” que en algún momento llega.**

Sí, y después se trabaja.

**¿Eso es probando en el piano, o en papel y lápiz, o sin probar?**

Muchas veces primero lo hago en papel y lápiz, y después lo pruebo en el piano. No me gusta, entonces hago otras variantes y vuelvo al piano. Y así.

**Claro, por lo que contás se va retroalimentando con la realidad sonora. Y, cuando aparece ese material inicial, ¿también aparece una proyección, una imagen sonora más general?**

Bueno, yo trabajo la obra y luego la deajo. Después la retomo, miro, y cambio algunas cosas. Después la deajo, la retomo y así sucesivamente.

**¿La dejás descansar?**

Sí. Porque a veces busco una solución de algo. Veo que algo no está bien. Entonces busca distintas maneras de expresarlo y no se da. Entonces lo deajo dos días, o uno, o a veces más. Después de un tiempo lo vuelvo a retomar y sale algo nuevo completamente. Es decir, hay un proceso interno.

**Y que sigue elaborándose más allá de que uno esté sentado en el piano, ¿no? Y si, es como si todo siguiera su trabajo en “otro tiempo”. Justo ahora ellos, los estudiantes de Introducción a la Composición aquí presentes están empezando una obra, o proyectándola. Y bueno, sabemos que a veces es muy difícil escribir de izquierda a derecha, o incluso simplemente proyectar una idea, o también equivocarse y volver a escribir todo lo que haga falta. Pasa de todo en medio de una obra, ¿no?**

|
 Sí. Yo pienso que hay que tener una gran autocrítica porque no hay que conformarse en seguida con lo que uno escribe.

En los primeros pasos uno dice “¡Hay sí, me salió bien!”. Y uno se pone muy contento y eufórico. Pero, más adelante, se da cuenta que hay que tener una crítica constructiva. Aunque a veces es destructiva. (*Hace gesto de romper algo*)

### **¿Te ha pasado eso de romper algo? O tal vez, ¿dejarlo para algún otro momento?**

Sí. Cuando yo empecé a estudiar composición en el primer año con García Morillo, no me salía, no me gustó y lo tiré al tacho de basura en pedacitos. Pero ya le había mostrado al maestro lo que había escrito. Y él me dijo: “No, no Elena, cambie. Vea que esto no va”. Entonces bueno, estaba en el tacho de basura y seguí con otra cosa. Y después, al cabo de un mes él me dice: “Acá, en este momento podría usted incluir lo que hizo primero. Porque en este momento puede ser”. Y yo le dije “No maestro, usted me dijo que no servía y yo lo tiré”. Y él me dice: “Nunca tire nada, siempre reserve. Alguna vez, alguna idea le pueda servir después”. Así que, desde ese momento tengo pilas... (*Risas*)

### **... ¿En reserva?**

En reserva. A veces saco algo. Pero, el asunto es que también uno cambia. Y entonces al cambiar hay cosas que ya no van. Pero igual están ahí, archivadas.

**Elena, ¿qué consideras que es “componer”? ¿Existe alguna manera de definirlo? Es una pregunta compleja, creo. Porque de pronto nos encontramos dando táticos de que descartamos, descartamos, pensamos y pensamos, y probamos. Pero entonces, ¿qué es “componer”? ¿De qué se trata?**

**|** *Componer es volcarse uno en la obra. En vez de escribir poemas acá se trabaja con los sonidos.*

**Pero dijiste cosas fundamentales, en mi interpretación, tales como no inscribirse en un estilo sino ir ganándolo, por ejemplo.**

Claro, también en la poesía hay estilos, en la pintura y en todo el arte.

**Por supuesto, pero es que son visiones del mundo, y de la composición. Hay gente que no piensa así. Por lo que entiendo para vos es generar un mundo nuevo, ¿no?**

Claro, ser lo más auténtica posible.

**¡Eso es remarcable! Y es muy importante. ¿Acaso tiene que ver también con la honestidad?**

¿Con qué?

**Con la honestidad de uno con uno mismo, o... quiero decir: uno va ganando cultura musical, sabe quién fue Igor Stravinsky o quién fue Morton Feldman, etc. Pero a la hora de componer toda esta información queda de lado, ¿no es así?**

Sí.

**Y salen las ideas de uno.**

Claro, sí. Como decía el compositor Carlos Chaves, el compositor mejicano. Decía que, para las nuevas generaciones, era mucho más difícil componer. Es mucho más peligroso, porque cada vez hay mucho más, diríamos “repertorio”, y hay muchas más obras ya compuestas. Y esas obras que uno empieza a conocer cuando se acerca a la música y que puede ser que a uno le toquen mucho más y que las sientas como propias algunas líneas melódicas o rítmicas, o armonías. Y entonces las incorpora y después las vuelca en su obra, pensando que son propias. A mí me ha pasado una vez cuando yo estudiaba, y García Morillo de las hizo sacar. Me decía: “No, este comienzo para orquesta es Ginastera”. Y lo saqué.

**Y entonces, por otro lado, volvemos al tema de tomar decisiones, e intentar ser auténtico. Yo lo veo de una complejidad muy grande, pero no imposible por suerte. Lo que quiero decir es que necesitamos tiempo para conocernos a nosotros mismos.**

**¿Y cómo operan las influencias entonces? Porque estás diciendo que, de alguna manera, ¿se cuelan y uno las empieza a podar? ¿Cómo lo ves?**

Sí, se cuelan. Cuando estudiaba octavo, noveno y décimo de piano a la par de primero, segundo y tercero de Composición. Cuando yo preparaba mis clases de piano, entonces en ese momento no componía. Y cuando García Morillo me miraba así... medio atravesado, entonces yo ahí dejaba el piano y empezaba a componer. Menos mal que después terminé la carrera de piano y entonces...

**... ¿tenías más tiempo? ¿Había muchas mujeres ahí?**

Sí. Éramos, en los primeros años, cuatro o cinco mujeres y un varón.

**(Risas)**

**Insólito.**

Sí. Después terminamos dos de las cinco y el varón no. Así que había deserción.

**Bueno pero había mujeres desde el inicio. Acá la relación es asimétrica absolutamente. Ocho a dos, o nueve a uno. Siempre hombres en su mayoría.**

Ahora veo muchos más hombres. De eso se quejaba una alumna mía, me decía “¿somos dos chicas nada más?”. Y bueno. “Mejor”, le digo, “se puede elegir”.

**(Risas)**

Yo creo que el pobre compañero, cuando yo estudiaba, estaba un poco amedrentado entre tantas mujeres.

**Estábamos hablando de las influencias. ¿Existen compositores que vos sepas que te hayan influenciado? ¿O que gocen de tu estima en ese nivel?**

Sí, me han influenciado. Pero esas influencias, después de lo que me pasó la primera vez, las borro.

**Pero no de plasmarla en la obra, sino de tenerlas en la piel, de ver a través de ellas.**

Ah, sí.

**¿Y qué compositores, o estilos?**

Bueno, hay varios compositores y de varios estilos. Y algunos solamente una obra. Cada siglo tuvo sus genios musicales y mi gusto no puede ceñirse a un solo compositor y a un estilo.

**¿Por ejemplo?**

Purcell. En *Dido y Eneas*, en la parte instrumental, la última parte, cuando ella se muere. ¡El cromatismo! ¡En ese momento! Después, aunque no lo siento pero sé que escribió muy bien, es Haydn. Händel sí, hay cosas que me gustan, por el ejemplo *El mesías*, aunque es muy trillado pero me gusta. Ah, sí, de Haydn *La creación* es la única obra que me gusta. Después, de Beethoven me gusta casi todo. Para mí Beethoven es la primera figura, la primera cima. Y después, desde el punto de vista orquestal, me gustan mucho Berlioz y Liszt, con el tema de las cuartas aumentadas, en el tema del Fausto. Después me gusta Wagner. Puedo escuchar bien a Beethoven, tres sinfonías distintas seguidas, o puedo escuchar, no se.... seis sonatas seguidas. Pero a Wagner no lo puedo escuchar así. Para mí es muy cansador, tiene todo en proceso, y le da y le da... Y sigue.

**O como Mahler.**

Ah, Mahler sí me gusta. Bruckner no.

**Se estudia muy poco Bruckner acá.**

Scriabin me gusta mucho. En realidad mis padres son rusos. Yo soy de ascendencia rusa. Y parece que hay un, no sé, una atracción étnica hacia esa música. También me gusta Mussorgsky. Es decir, no está en primer plano pero también me gusta Rimsky, y después Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich. Y me gusta Schnittke. El concierto para coro de Schnittke es una obra maestra. Bartók. Britten.

**¿Y compositores actuales, o más modernos?**

Bueno, Rodion Shchedrin. Ligeti. Messiaen. Kaija Saariaho. Gubaidulina es muy buena.

**Sí, Sofía Gubaidulina. Hay muchas obras en internet para investigar si les interesa. Voy a escribir estos nombres en el pizarrón para que los puedan copiar e investigar.**

¿Qué más?

**¿Te dan ganas de que escuchemos una obra tuya?**

Bueno. Pero ustedes, ¿quieren escuchar una obra?

**EL CURSO RESPONDE: Sí.**

Bueno, yo traje una obra que escribí en el 2006. Y esa es una obra para cuarteto de cuerdas. Y es de las pocas obras que... Porque a mí me gusta escribir obras no programáticas, y por eso tengo pocas canciones, aunque tengo una ópera...

**C.P.:** ¿Se presentó en vivo alguna vez? Porque son obras grandes, de envergadura. Digo, hay que sentarse y hacerlas.

Es una ópera sobre un cuento de los hermanos Grimm que se llama *Los tres deseos*. Es una ópera cómica-sarcástica. Después escribí una opereta infantil que sí fue interpretada en un colegio primario donde yo daba clase. Después escribí tres cantatas. Una cantata se dio en concierto, *La cantata del milenio*. Después *El decálogo*, que se iba a hacer con motivo de no sé qué aniversario del coro polifónico nacional, la obra tenía que ser para coro y orquesta. Bueno, yo la escribí pero el concurso se anuló, no se hizo más. Así que ahí quedó en el tintero. Y después una cantata sobre cuatro poesías de Bálmont, y unas canciones sobre textos de Alfonsina Storni. Pero, digamos que soy más compositora de música instrumental, no programática. Pero esta obra que traje, está dedicada a la memoria de un compositor argentino, Eduardo Alemann, que conocí personalmente. Una persona muy buena, muy humana. Un compositor de muchas obras. Escribió como 130 obras, la mayoría de ellas excelentes. Y además lo conocí personalmente. Y entonces como un homenaje a su memoria compuse ese cuarteto.

En ese cuarteto quise transmitir cómo era él. Entonces el primer movimiento (tiene cinco movimientos), es como un planteo de lo humano de él. Otro, como tenía mucho sentido del humor, es jocoso. Y el otro es una especie de marcha fúnebre. El cuarto es otra vez... porque era muy sensible y se acercaba mucho a la gente, así que se plantea con una línea melódica. Y él hizo sus experimentos: tiene una música para piano preparado y cucharas, tiene una cantata donde en qué idioma se canta no se sabe, porque lo inventó.

### **Súper creativo.**

Sí. Entonces hice una fuga. Porque yo considero que es una manera de componer bastante difícil. Y bueno, acá está.

### **¿La escuchemos completa? ¿Cuánto dura?**

Dieciséis minutos. Me gustaría que escuchen la marcha fúnebre.

**¿Escuchamos los tres primeros entonces?**

No, no. Lo que pasa es que una obra así... Un movimiento es una parte de la obra...

**Claro, forma parte de una totalidad. Y todo tiene que ver con todo, ¿no?**

Claro, y sobre todo con el contraste.

*(Se prepara el equipo para escuchar la obra)*

**Esto está recién salidito del horno.**

Si, se tocó hace poco, en un concierto al que no viniste.

**Sí es cierto, pero porque tenía que trabajar, porque siempre que puedo voy.**

Parece que en la época de la velocidad los aparatos tardan en funcionar. Todo vertiginoso, ¿y...?

*(Se escucha la obra)*

¡Qué bien tocado está! Suena bárbaro. Chicos, ¿le quieren hacer preguntas a Elena?

**ALUMNO: Sí, yo tenía una pregunta, con respecto a lo emocional, porque veo que lo emocional no tiene mucha importancia en algunas cosas que escuchamos últimamente, en algunos profesores o en algunas cátedras que estuve ocupando y, mi pregunta es, si... digamos yo soy nuevo y para mí lo emocional fue algo siempre ligado a la música, no me lo imagino de otra manera y, al escuchar esto, me doy cuenta que no es la única voz, digamos...**

No, no. Yo considero que la música tiene que transmitir un sentimiento. Es decir, puede haber obras de ingenio, de construcción especial, que son como... En realidad nosotros miramos la construcción, miramos cómo están hechas, pero no llegan a la gente de manera emocional como usted dice. Yo considero que la música debe ser siempre emocional. Acá tenemos el ejemplo: esto es muy emocional. El primer movimiento es emocional. El segundo no lo es tanto: está elaborado sobre el salto de cuarta aumentada, y después el salto de corchea, que pasa de un instrumento a otro. Y este, el tercero, yo les digo... no concibo una marcha fúnebre que no sea emocional. Es decir, la marcha fúnebre está dada por la quinta, por las dos cuerdas al aire del chelo, que siempre es como un paso, ¿no?

**En una clase de apreciación se discutió hasta dónde es lo objetivo y hasta dónde lo emocional, pero es como que, digamos, me sorprendió la contundencia que, ya he escuchado en algunas oportunidades, que quizás quedó fuera de época el tema de...**

¿De lo emocional?

**Claro, del sentimiento.**

Bueno, el último movimiento que es la fuga, no es tan emocional. Eso ya es una especie de construcción. Pero sin embargo tiene su momento, su clímax. Tiene su momento, digamos de mayor intensidad, de dramatismo. Yo pienso que tiene que llegar a la gente.

**ALUMNO: Pero incluso cuando, tal vez, el punto de partida no sea emocional, sino que sea una construcción, cuando llega a emitirse el mensaje hay alguien que lo escucha y algo va a producir.**

*Pero todo tiene construcción. Lo emocional también tiene construcción. Lo que pasa es que es otro idioma.*

Ustedes tienen que ver por ejemplo a Schönberg, donde el momento en el que escribe tiene que ver también con una reacción. Porque después, también es cierto que, en el final de su vida, él también está dando clase, creo que en California, en Estados Unidos. Entonces muchos historiadores dicen que ahí abandona un poco su dodecafonismo porque está ahí, dando clase, para que entiendan los alumnos.

**Yo creo que siempre hay un proceso dentro de la vida de la gente y de los compositores porque, al principio uno es más agresivo, más impaciente, quiere tener todo al mismo tiempo. Y después se va serenando, por los años, por la experiencia.**

Penderecki, que también fue vanguardista, últimamente está volviendo a la tonalidad. En cambio esto no tiene tonalidad.

**C.P.:** ¿Está volviendo a la tonalidad o a la consonancia?

A la consonancia sí, o a las dos.

**Es que en estos años hay una corriente que ha vuelto a la consonancia, pero que no tiene que ver con el sistema de jerarquías del sistema tonal.**

Claro, sí. Pero se escucha como un volver a algo.

**ALUMNO:** Yo tengo una pregunta: antes usted hablaba de que se sentía auténtica o personal, ¿dónde cree que encuentra esa autenticidad, esa marca suya?

Trato de ser personal y creo que a veces lo consigo. Porque a veces tomo nada más un intervalo, o tomo un movimiento de tres o cuatro notas cromáticas, o un ritmo y, a partir de eso, elaboro la obra. Porque acá, lo que ustedes escucharon, en el primer movimiento tenía un tema corto, era un compás y medio, elaborado sobre saltos de cuarta y segunda. Después todo pasaba de

un instrumento a otro. Yo escribo muy contrapuntísticamente podría ser, ¿no? Yo creo que esa es mi técnica. Ahora, si es personal o no es personal... Yo trato justamente de usar los intervalos y esta manera de utilizarlos.

**C.P.: Me gustaría, si es posible, que les cuentes a los chicos el plan de Composición I y de las otras. Me da cierta intriga digamos, porque es el futuro de ellos. ¿Qué tendrían que hacer llegado el caso? Mencionabas que en Composición I harían cinco preludios.**

Cinco preludios, sí. El instrumento lo pueden elegir ellos, y después miramos cómo está desarrollada la parte temática. Después, en las dos canciones ellos eligen el texto, el que les llegue más, y tienen que ser de carácter distinto, uno más emocional diríamos y el otro, alegre, o jocoso, etc. Y después el rondó, tiene que tener esa forma. Es decir, tiene que tener un estribillo que se repita siempre, y las coplas que se suceden.

**¿Y en Composición II cómo seguiría la cuestión?**

Es un tema con diez variaciones.

**¿Todo esto con un instrumento solo?**

No, no. Si alguien quiere hacer un prelude con dos instrumentos puede ser. Tuve casos así de gente con inquietudes. Después en segundo año es un tema con diez variaciones.

**Diez. ¡Eso sí que es “calentar la mano”, como le dicen en la jerga!**

Y sí, claro. Y tienen que ser distintas. Y se compone primero el tema y después las variaciones. Pero no se numeran. Eso se hace después.

**Además así el tema puede estar al principio, al final, o en el medio.**

Claro sí, sí.

Esto es en el primer cuatrimestre. Y en el segundo un allegro de sonata, que también puede estar en cualquier lenguaje, pero sí tiene que tener dos grupos temáticos distintos, como corresponde a la forma.

Y en tercer año tienen que hacer un cuarteto y un quinteto. Se puede elegir que sea un cuarteto de cuerdas o quinteto de cuerdas. Lo mismo con las maderas. Ese es el orgánico. Ahora, tanto el tema con variaciones como en la forma sonata, pueden hacer un dúo o un trío.

Después, en el último año es una obra orquestal.

**Claro, eso es para todos ¿no? Porque entiendo que se trata de cumplimentar eso en la carrera, primero pasar por un cuarteto o un quinteto y luego por esa plantilla orquestal.**

Claro, después de que hicieron la forma sonata, que es la última forma que estudian. Después lo pueden aplicar al cuarteto o quinteto, y le pueden poner una fuga. Lo que sí es que tienen varios movimientos. Uno, el cuarteto o el quinteto tiene que tener cuatro movimientos, y el otro puede ser una suite de números, cinco o seis. Entonces hacen esos números, también de distinto clima, de distinto carácter y después se le encuentra...

**... ¿una organicidad mayor?**

Después viene lo orquestal. En realidad el cuarto año en el programa es un cuatrimestre, pero nosotros hacemos un año.

**Y si, es no es suficiente tiempo para una obra tan grande.**

Entonces, si terminan la obra orquestal, la sinfonía o la suite, o una sinfonía concertante. Este año un alumno va a hacer eso, es decir, el solista es el de la guitarra, pero tiene cuatro movimientos. Y después, si queda tiempo, hace otra que puede ser programática.

**¿Le quedará tiempo a un alumno para cumplir con la consigna?**

A algunos sí.

**Impresionante, Elena. Es una tarea ardua la de hacer una obra de orquesta. Es un universo muy intenso.**

Bueno, pero ellos ya pasaron por orquestación.

**Claro, hay que tener esa experiencia. Y después empieza todo en realidad. Quiero decir, después salimos al mundo, y ¡a componer!**

*Claro, ahí queda usted desprotegido. Porque no sabe qué obra va a componer. Pero no importa, lo compone bien. Pero también lo quiere escuchar en vivo. Entonces ahí empieza cuando uno dice “a ver...”, “esto me gusta”...*

**O “no me gusta”, cosa que también pasa muchas veces, ¿no?**

**(Risas)**

**Elena, muchísimas gracias por venir y participar en esta charla. Nos has regalado momentos hermosos.**

No, por favor. De nada.

**(Aplausos)**

**Final.**

# INTERLUDIO ELENA LARIONOW

## En memoria de Eduardo Alemann

### I

ELENA LARIONOW

Andante  $\text{♩} = 60$

Violin I  
*p* *cres - - cen - - do* *mf*

Violin II  
*p* *meno* *p*

Viola  
*p*

Cello  
*p*







**“¿Y qué es componer?”**

**EDUARDO  
CHECCHI**



## EDUARDO CHECCHI

# NOTA BIOGRÁFICA

---

Eduardo Julio Checchi nació el 16 de septiembre de 1952 en la Ciudad de Buenos Aires. Es Compositor y Profesor Superior de Música (especialidad: Composición), egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA en 1979.

Integrante de SADAIC como Socio Activo, tiene en su haber obras sinfónicas, conciertos, ópera, música electroacústica y de cámara para diversas formaciones, habiendo realizado al presente año 29 estrenos y 120 conciertos en el extranjero y en la República Argentina. Desde 2009 integró la Sociedad de Compositores Intemporalis hasta el 2011 y la Sociedad CULTRUN desde 1993 hasta el 2005.

Actualmente es integrante del Consejo Directivo, Profesor Titular Ordinario de Composición en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Fue Profesor Titular de Composición, Orquestación, Armonía, Contrapunto, Acústica, Técnicas de la Música Contemporánea, Fuga, Arreglos Musicales en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” y Profesor Pro titular a cargo de Orquestación, Composición y Técnicas Contemporáneas en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Fue Director de de las Investigaciones “Constantes en la Organización Temporal de los Materiales Sonoros en Discursos Musicales diversos” (2011–2012); “Propuesta analítica para la Música Electroacústica” (2013–2014); “Un Modelo Informático de Generación de Imágenes que Interpreta Discursos Musicales” (2015–2016); “Arsis – Thesis en el discurso

musical: Aplicaciones Compositivas, su alcance y dominio” (2017–2018). Actualmente dirige la Investigación “Composición de un Corpus de Obras Musicales Interactivas con Sistemas de Seguimiento por Imagen” (2019–2021). En el Centro de Altos Estudios de Música Contemporánea (CEAMC), fue profesor de Armonía, Contrapunto, Composición y Orquestación en todos sus niveles desde su creación en 1993 hasta el 2009, además de haber dictado Seminarios de Composición. También fue profesor en el Instituto de Tecnología ORT en la carrera terciara de Composición Electroacústica en la Asignatura Lenguaje Musical desde el 2005 hasta el 2011.

Ha sido tutor de varias Tesinas de Composición en el DAMus e integrante de jurado de la misma especialidad; también fue cotutor de una tesina de la especialidad: Piano. Ha pertenecido al referato para las publicaciones de *Revista 4'33"* para artículos realizados por estudiantes, participó como expositor, panelista de diferentes Jornadas y Mesas Redondas e integró diferentes Comisiones Académicas y Coordinaciones de Jornadas, Debates, Ciclos de conciertos en el DAMus – UNA, etc.

En Recursos Humanos ha realizado la Formación Docente de varios Profesores que hoy integran el plantel de profesores concursados en el DAMus – UNA como de la FACM – UCA y en Investigación de diversos profesores que hoy pertenecen también al DAMus.

Dicta Seminarios de Posgrado en la Maestría de Musicología del DAMus – UNA.

Fue Jurado de varios Concursos Docentes en el DAMus – UNA y en el Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

Actualmente se encuentra presentando su Tesis Doctoral.

Es autor del artículo “Análisis de *Talea* de Gérard Grisey” y del libro *Sintaxis Musical de la Práctica Común*, publicados por el

Instituto de Musicología “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. La *Revista 4'33”* ha editado el avance, la investigación y las conclusiones del Proyecto del bienio 2012 – 2013. Sus *Estudios para piano* y su libro *Contrapunto y polifonía* han sido editados por EDAMus, la editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA), consagrada principalmente a difundir partituras y textos académicos elaborados en la institución.

Galardonado en varios concursos musicales nacionales e internacionales, también ha sido jurado en diversos concursos de Composición nacionales, tanto estatales como privados.

**EDUARDO CHECCHI**

## **ENTREVISTA**

26 de septiembre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA:** Hoy participa de esta charla el maestro Eduardo Checchi profesor de composición de nuestra casa. ¡Bienvenido!

**EDUARDO CHECCHI:** Bueno digan, disparen.

**(Silencio)**

¿Y?

Hay una zona espontánea o improvisada también en estas entrevistas, digo en relación a no hacer una introducción redundante. Porque ellos ya saben que estamos entrevistando a los profesores que están dictando actualmente la materia “Composición” aquí en el DAMus. Hoy es su turno, maestro. Tendremos la oportunidad de que nos cuentes un poco cuál es tu visión sobre algunos temas. Es por eso que me gustaría preguntarte, para comenzar, porque elegiste esta carrera, esta profesión.

Uno es músico.

¿Y cómo empezaste?

Caminando.

**(Risas)**

Gateaba primero. Y después empecé a caminar.

**Y bueno, ahí mismo ya podías, por ejemplo, cantar o hacer algo. Hay chicos a los que en seguida les enchufan algo de música para hacer, ¿es tu caso?**

No, no. En mi casa se escuchaba mucho rock n' roll y jazz.

**Ajá.**

A mí me fascina el rock n' roll. Era lo que se escuchaba en mi casa. Estamos hablando de la década del cincuenta. Así que estamos hablando de tocadiscos, ¿no? Uno podía mirar como giraba la bandeja. Y uno dejaba abierta la tapa donde estaban todas las perillas. Así que yo me quedaba viendo cómo giraba el disco, que también sonaba, y el sonido me llamó la atención.

A los cuatro años estaba estudiando piano. Antes de leer y escribir yo leía música.

**Yo pensé que habías empezado con la guitarra.**

No.

**Bueno, entonces sí comenzaste con la música a edad temprana...**

Sí. Yo improvisaba un poquito. Podía sacar cositas de oído. Tenía mucha facilidad para sacar canciones, tangos, jazz y rock.

**¿Era en un piano, PIANO, o un tecladito?**

No, no. Era un piano vertical de mi abuela. Y estudié en conservatorios privados toda la primaria de aquella época. Y después cuando entré a la secundaria lo cambié por la guitarra eléctrica. Y bueno, tuve grupitos de rock. Tocábamos en fiestas. Tenía una educación de lectura y todo a través de lo que era la primaria, de lo que era teoría y solfeo en aquella época.

**... ¿que se enseñaba como materia obligada?**

Cuando estudiaba piano también tenías una parte de teoría y solfeo. No de educación auditiva. La educación auditiva la hacía uno sacando canciones.

**Claro.**

De hecho, cuando me regalaron la guitarra para hacer rock n' roll sacaba canciones de oído, sí o sí. Mejor o peor, hasta que combinás con el otro hasta que queda, ¿cierto?

**Sí.**

Quien hace esto ya lo sabe. Así que la parte de educación auditiva fue siempre personal. Cuando termino la secundaria en el setenta me entero de que hay una facultad que da licenciatura en composición o en musicología. Y a mí lo que me interesaba era la composición. Así que me metí en la UCA.

**¿Vos tocabas el instrumento y querías hacer tus propias canciones? ¿O querías pensar la música en general desde adentro?**

Yo de piano tocaba la convención, los estudios de Czerny, las sonatas de Beethoven, algo de Debussy. Pero eso después lo abandoné totalmente. Me dedique al rock n' roll. Escribía los acordes por cifrado americano, o por los cifrados que tenemos nosotros, o escribía por las notas. Cuando teníamos que aclarar los coros en el grupo hablábamos de los sonidos que van y que no van. Ejemplificábamos en el piano o en la guitarra, ¿sí? Qué nota hacía cada uno. En esa época se usaba mucho la parte coral, ¿no? Esto era la puna de Atacama, hermano. No había nada. O sea, la primera Gibson que yo vi fue en el setenta y uno.

**(Risas)**

¿Entendés? Hagström vino en los sesenta, y ahora volvió. La marca es sueca, fue la primera guitarra importada que se vendía acá. O sea, para esperar los Marshall, los Vox, los Acoustic, o todo lo que sea Gibson, Fender, etc., tenés que esperar a la década del setenta. Eso acá no había nada. Esto era la puna de Atacama. La batería era Caf. Y así sonaba, “Caf”.

**(Risas)**

Olvidate de Ludwig, de Tama y de todas las marcas. Los platillos eran...

**(Risas)**

Cómo decirlo...

**¿Cómo decirlo...?**

**(Risas)**

Era un crash: “csh”.

**¿Pero era industria nacional o lo traían de afuera?**

Sí, era industria nacional. Es más, Faim no existía. Finales del setenta.

Y bueno, a mí me interesaba componer ¿viste? Me interesaba la música digamos, desde siempre.

**Pero te interesaba la música, ¿para crearla querés decir?**

Si, para componerla. Lo del rock n’ roll fue una época que... bueno, ¿quién no quería tocar rock n’ roll? Como hoy está la bailanta o el tango. No lo entiendo, pero bueno, es un problema generacional. Nosotros estábamos en contra de los tangueros.

**(Risas)**

## **Suena hasta romántico ahora, ¿no?**

Y sí. La música siempre fue para mí lo más importante, porque me comunico musicalmente. Como dijo Stockhausen: La música siempre tiene algo que decir y uno tiene más que decir todavía. Así que si me comunico, mejor me comunico musicalmente, con mis obras, ¿sí? Intento ser un tipo que no se repita. Intento presentarme una problemática nueva. Tengo una especie de motivación, una especie de muletilla si se quiere: “qué pasa si...” agarro una forma de onda y la convierto en una densidad, o en altura, o en valores de duración. Qué pasa si yo agarro un conjunto de sonidos y los voy transformando en el tiempo, los voy estirando o los voy comprimiendo. Qué pasa si tomo una célula rítmica, algo que sería por ejemplo *Musas*, tengo una obra llamada así. ¿Cómo se ritma *Musas*? ¿Cómo podría escribir rítmicamente *Musas*? ¿Cuántas variantes rítmicas puedo tomar con estas dos sílabas? Y entonces eso es llevado a una obra musical, en donde la célula rítmica es lo más importante; y cómo la célula rítmica la voy transformando en sí misma, y como ese conjunto de valores que llamo célula rítmica de pronto lo puedo llevar a homologar a otro parámetro, como por ejemplo la densidad.

¿Qué pasa si, tomo dos sonidos de un clave, un acorde y un giro melódico agudo, y lo empiezo a transformar, generando una obra en donde el sonido del clave no está presente por todas transformaciones digitales que le hice? Y de pronto, aparece como una situación exógena, distinta, como algo que interfiere sobre un discurso musical elaborado con sonoridades digitales pero que en realidad son tomadas dos muestritas de un segundo cada una de ellas. Y de pronto con eso elaboro toda una música.

Qué pasa si tomo dos números, dos intervalos, que de hecho son el cuatro y el siete. Cuatro semitonos es una tercera mayor, siete semitonos una quinta justa. Qué hago si a este cuatro y

siete, que puede significar cuatro semitonos o siete semitonos, o pueden significar sonidos o silencios, en un tiempo de negra, donde de pronto cuatro suena y siete calla. Y después cuatro calla, siete suena, pero no en la misma dimensión de la negra sino en una dimensión temporal mucho mayor. Qué pasa si este cuatro y siete de pronto entran a jugar en contrapunto, ¿eh? Una cosa va por cuatro, otra cosa va por siete. Bueno, esas son las preguntas que tienen que ver con el contenido musical, que a mí me motivan para hacer una obra.

Por otra parte, creo que una obra no solo se conforma o se configura con una sola visión. Tiene que haber un cierto nivel de complejidad en la elaboración de la obra y en la obra misma, es decir, no que una obra se justifica sola por un solo argumento. Hay varios argumentos en una misma obra. Si vos por ejemplo mirás la evolución de los valores de duración, y uno mira la cuestión formal, o uno mira el fraseo, o uno mira el registro, uno empieza a hacer una historia. A ver, ¿qué pasa con los valores? Empezamos con redonda y terminamos con semicorchea. En la medida que va sonando la obra, va reduciendo los valores de duración, el campo armónico de esa redonda que terminó en semicorchea también se redujo o no. ¿Qué pasa con la densidad? ¿Y con respecto a los valores de duración? Empieza con una densidad muy alta porque uso valores muy largos. Y de pronto voy con una densidad muy pequeña, con valores muy breves. La lectura que puedo hacer de cada uno de estos elementos que hacen el discurso musical no siempre es concordante. No es ingenuo. Voy a hacer unas cosas que me interesan.

### **¿Autores, por ejemplo?**

Beethoven es genial. Maneja el tiempo, la célula rítmica, como dice Boulez en su famoso artículo *Eventualmente*, que explico en *Técnicas contemporáneas I*. Bueno, lo ves en Beethoven.

O lo ves en Mozart. La preocupación de Beethoven era la armonía, la cuestión formal, va laburando, toda la problemática rítmica, toda célula rítmica. Hay que estudiar a Beethoven desde la célula rítmica. Es como que abre un universo nuevo.

**Sí, totalmente de acuerdo.**

Porque uno ve a Beethoven siempre como “¡Ah! hizo 32 obras, 9 sinfonías, 5 conciertos, cuartetos, etc.”. Todo muy lindo, Beethoven es el gran clásico. ¡No, flaco! Beethoven es el que se preocupa por trabajar una célula rítmica que de pronto puede estar contenida en los contrastes o puede estar contenida en un solo lugar. Cómo juega el tiempo en esto es espectacular.

**O sea que hay un parámetro que...**

Se revitaliza.

**Se remarca en relación a los otros. Es característico en su obra, ¿no?**

Sí, yo creo que sí. Stockhausen me parece fabuloso, porque cuando dice algo es porque lo probó. No presupone nada. La prueba y después te dice. *Cómo pasa el tiempo* es un artículo de la ostia que me parece que tiene plena vigencia hoy. El artículo *Tempus ex machina* de Grisey también es fabuloso.

**Sí, sí. Realmente.**

Bueno, es un poco eso ¿no? “Qué pasa con - qué pasa si”. Porque no tengo contenido semántico. No me importa la semántica. Si no, sería escritor. No, no tengo un significado para cada elemento. Y no me interesa hacer un argumento, ¿me entendés? No me interesa hacer una historia que pueda ser escrita en un libro, me interesa la historia que puede pasar con el sonido. Que pueda pasar con la música,

que es más que un sonido. La música la hacemos nosotros, la música la relacionamos nosotros, ¿por qué? Porque para que haya música hacen falta sonidos y silencios.

Pero también el tránsito, acá en la avenida, se satura de sonido. Ahora yo me pregunto: ¿Eso es música? ¿Qué me hace diferenciar ese ruido del tránsito que nunca es igual, que de pronto tiene sus pausas, a un discurso que yo puedo llamar música? ¿Por qué a un tipo le puede parecer eso música y a otro no? Y eso tiene que ver con una cosa que siempre hablamos al comienzo de composición, que es el ritmo. ¿Qué es el ritmo? Ritmo no es un conjunto de valores de duración. Ritmo en su mejor acepción es una relación que hacemos nosotros de sonidos donde algunos los ubicamos en tensión y otros los ubicamos en reposo, o en puntos de llegada. Desde el punto de vista teórico lo más simple que hay para entender esto es la anacrusa y el tiempo fuerte de un compás. “Ta-tá”, final de tango, “pam-pám”, ¿no? En donde el primer sonido aparece como tensión con respecto al segundo. ¿Y por qué el primer sonido aparece como tensión con respecto al segundo? Porque yo estoy relacionando al primer sonido como tensión y al segundo como reposo. Y no porque está en la naturaleza o en la física. Entonces, hay que jugar con la cuestión rítmica. ¿Hasta dónde un gran momento se puede estirar o hasta dónde un momento de llegada acrecentado por un silencio se puede lograr? Todo ese tipo de cosas que tienen que ver con los sonidos, aunque también puede estar asignado a la danza, o a una novela. Todo lo que es arte de alguna manera tiene ritmo, y el ritmo sonoro es nuestra parte. Y a mí lo que me interesa es eso, la relación del ritmo sonoro. Y bueno, jugar un poco con todo eso, para ver hasta dónde llega la tensión, hasta donde el reposo. Ver cómo puedo colocar sonidos con silencios, que aparecen y que está ubicado con respecto al anterior, ¿como tensión o como reposo? Eso se lo dejo al oyente. De alguna manera entiendo que tal cosa pasa por ahí,

entiendo que de pronto se dio una prolongación de la tensión, pero la verdad que otro no lo siente así. Bueno, fantástico. Uno se expone, eso sí.

*Cuando uno compone, uno se expone. Y la verdad, ¿dónde está? Y la verdad nuestra, nuestra vivencia, nuestra razón de ser está en el escenario. Cuando la obra se coloca. Cuando la obra se interpreta. Todo lo demás sirve a ese fin. A ningún otro. Uno podrá escribir libros, podrá ser un gran teórico, podrá ser un gran profesor, pero como compositor, lo que vale es lo que está ahí arriba.*

Y si escribís para un intérprete comprendé entonces que el intérprete es otra persona.

### **Es un ser humano.**

Y va a tomar cosas que vos ni cuenta te diste. “Ah... qué bárbaro esto”. “No me digas”, ¿no? Va a ser así, de pronto va a estar de acuerdo con vos, de pronto te va a consultar. Sería bárbaro que no lo hiciera. (Risas) Porque cuando vos te muestras esperás que tu obra siga sonando, ¿viste? Y no te van a poder preguntar. (Risas) ¿Qué vas a hacer? Y bueno, si querés que algo siempre salga igual, hace electroacústica.

### **Y sí. Es bien concreto.**

No hay interpretación.

### **¿Vos hacés música electroacústica?**

Hago electroacústica y hago música para instrumentos acústicos.

### **Claro. ¿Alguna preferencia?**

Cuando vos escribís para intérpretes tenés que comprender que no podés pedirle que rinda todo lo que rinde. O sea, si una

persona, un pianista rinde 8, cuando va a tocar que rinda 6, no puede rendir 8. Porque está jugando en el límite y el error está ahí. Ahora, si vos que sabés que es 8 le escribís para 6 el tipo te lo va a tocar como 8. Y esa es la cuestión que siempre hay que entender cuando uno escribe para otros. ¿Hasta dónde das? No digo que uno no pueda escribir precisamente para determinada persona. Uno escribe para flauta, por decir. Uno escribe para violoncelo o guitarra. Uno no va a pedir lo máximo de la flauta ni lo máximo del cello o la guitarra. Uno va a bajar un cambio, para que salga bien.

**Y a la hora de buscar nuevas sonoridades, proponiendo esto como un desafío o como un “nuevo objeto de estudio”, ¿cómo se hace? Porque supongo que hay que romper una barrera de algún modo.**

Bien, hay un viejo adagio que dice: primero, no seas gratuito, no pongas cosas que sobren y que estén de más. Segundo, con lo menos lo más. Tercero, escribí lo más simple que puedas, sin atentar contra la idea.

**Muy interesante.**

Esos tres principios son redundantes de alguna manera, porque uno implica al otro. Pero cada uno apunta a particularidades diferentes. Ese es mi principio, sobre todo con instrumentos. No ser redundante, no ser gratuito.

**O sea, ¿hacerla fácil posible?**

No poner cosas de más. De pronto alguien te dice “muchas notas”. Yo digo: “no, las necesarias”. Cuando uno escucha la sonata de Liszt, uno escucha los fuegos artificiales. Como si fuese una noche de año nuevo. Es lo que necesita, no pone nada más. No es que está haciendo de más, él lo necesita, su idea lo necesita. Entonces, él escribe lo menos que puede escribir,

aunque no lo parezca. Con una obra de Cage, *In a Landscape*, donde es una línea melódica que está siempre ascendiendo, no hay cosas de más, tampoco hay cosas de menos. Nunca hay de más ni de menos, depende de lo que uno necesite decir, en donde el gran compositor es aquel que va con lo justo a decir lo que tiene que decir.

**Pero eso implica un retorno muy importante, incluso de cierta madurez, ¿no te parece? Es decir, ¿cómo saber eso...?**

Es lo que vos necesitás, es una cuestión de intuición.

**Ah, sí.**

Y después viene una cuestión de conocimiento.

**|** *En la composición lo primero es la intuición. Sin intuición no hay nada.*

Sin intuición no hay análisis. Porque sin intuición no hay obra. Me pregunto qué pasa si parece una cuestión analítica, porque algo me motiva a mí para hacerlo para que yo pueda decir algo.

**Sí.**

Dos notas, una hoja, un acorde, que se yo, una sonoridad, una relación de cosas, una tímbrica que no tiene ningún perfil de altura, pero voy con cello y voy con la flauta, por ejemplo. Pero eso no fue analítico, eso salió. Esa era la parte derecha del cerebro, no salió de la parte izquierda, ¿no? Salió de lo que es, lo analítico por un lado y lo global por el otro. Es la parte del cerebro derecho donde se maneja la intuición, en donde el compositor es poderoso. Por eso tenemos más desarrollada la parte derecha que la izquierda. Nuestros análisis son paupérrimos al lado de un tipo que tenga muy desarrollada la parte izquierda del cerebro. Entonces puede hacer un análisis profundo de nuestras obras y nosotros diremos “ah, mirá vos”.

**(Risas)**

En la parte holística del cerebro, la parte derecha, ¿sí? Es en la que nosotros tenemos potencial, de nacimiento.

**Me quedé con esa primera idea, porque vos habías dicho, como un segundo paso, preguntarse “¿Qué pasa con...? ¿Qué pasa si...?” ¿No es acaso –en este contexto– muy racional?**

Es un motivador. Por ejemplo, ahora estoy haciendo para el doctorado, una obra con composición asistida. Hay que trabajar un programa determinado. Tengo una idea previa: quiero representar una forma de onda. La veo dibujada en nuestro programa de computación, ¿no? ¿Qué me está mostrando? Tiempo e intensidad. El dibujo de una forma de onda está mostrando eso, ¿verdad? Bien, pero yo no quiero que sea tiempo – intensidad. Yo al tiempo primero lo quiero alargar. No quiero que dure dos segundos o medio segundo. No, quiero que me dure ocho minutos, y quiero que esa forma de onda, que ese dibujito me sirva a mí para hacer un recorrido de alturas. O quiero que ese dibujito me sirva... ¿Viste cuando se abre y se va cerrando, no? Que tenga, digamos, niveles de intensidad o niveles de densidad. Que pueda agarrar yo esa forma de onda y darla vuelta. Entonces cruzarla consigo misma. Y entonces, “¿Qué pasa...?”, “¿Qué pasa...?”. Bueno, ese tipo de cosas sí que de alguna manera parecen racionales pero no lo son, cuando estoy trabajando en el punto a punto, porque esto es muy general y con eso no se hace nada. Pero cuando estás laburando sobre algo en particular, van fluyendo cosas que no son analíticas, que son o por experiencia, o son por necesidad. Y eso no se puede explicar. Por lo menos yo, no lo puedo explicar. Tampoco lo quisiera explicar.

**La zona de intuición a la que te estás refiriendo...**

La zona de intuición no la explico, es misterio. “Bienvenido al misterio”. Porque con el misterio después la cosa aflora y después la podré corregir, la podré madurar. Las cosas hay que madurarlas, ¿no? Uno las puede escribir, las puede grabar, etc. Y después, por más que esté haciendo otra cosa, el cerebro siempre está rebobinando sobre lo que está haciendo uno. Y uno, sin querer, no está pensando en eso, pero el cerebro igual procesa.

**Sí.**

Como aletargada, en el subconsciente o inconsciente.

**Sí, en su propio tiempo sigue solo.**

Sigue su ruta. Y entonces, en algún momento, uno vuelve. Porque al día siguiente vuelve con la obra. O al mes siguiente vuelve sobre lo que está trabajando, y ya hay una maduración que te permite a vos evaluar. También desde lo intuitivo y desde lo racional. No es solamente lo racional, es también desde lo intuitivo que te permite a vos evaluar lo que estás haciendo, puede ser mejor o no. El análisis es a posteriori, tal vez el análisis real sea después de que uno terminó la obra. Cuando uno está haciendo la obra uno no analiza de una manera meramente intelectual, ¿eh? Uno está jugando siempre con las dos cuestiones, con lo holístico y con lo concreto, con el punto, ¿sí? Y el punto también se mete en lo holístico para definir qué quiero. Si esto está mejor que esto otro, si este sonido o este otro, si esta altura es la que corresponde, si esta articulación es la que va. ¿Quién te lo dice eso? ¿Te lo dice el análisis? No, el análisis no lo puede decir. Es la intuición, es la parte holística. Yo necesito que acá haya un sforzato. Acá iría bien un sforzato, ¿y por qué? ¿Hay análisis que me diga a mí: acá hay un sforzato? ¡No! ¿Me entendés? ¡Es una cuestión de necesidad! ¿O no?

**Para mí, sí. Por otro lado, ¿vos probás las cosas en el instrumento o preferís sentarte con hoja y lápiz? ¿O tal vez las dos cosas?**

No, hoja y lápiz. Hoja, lápiz y máquina. Pero tengo borradores primero. Yo soy de la vieja escuela. Muchas obras mías están escritas con Rotring porque no existía la PC. La lapicera de los arquitectos, tenés diferentes tipos de punta, como de 0.3, 0.5. Entonces vos cambiabas según escribías notas o según escribías armaduras de clave. (Risas) Se te corre una mancha y todo lo que escribiste, podés borrarlo con Gillette. Si no, vamos de vuelta. Las noches que pasé sin dormir, pasando obras... no te cuento. Así que bueno, la parte de la mano para mí es muy importante.

**Y por ejemplo, ¿cómo es tu planteo con la cuestión de la armonía?**

La elaboración viene con la escritura, cuando hago música instrumental. Cuando hago música electroacústica no. Yo pienso los timbres que quiero hasta logro con la máquina lo que quería realizar. Una vez que tengo eso hago la obra, la orquesto digamos.

**Sí.**

Por ejemplo, tengo un viejo sintetizador del año 89, un SY-77 de Yamaha. Son dos sintetizadores en uno. Por un lado tiene una forma que se llama frecuencia modulada y por otro lado tiene todos los timbres grabados como cualquier otra marca. Son dos en uno. Y este sintetizador me permite modular frecuencias sinusoides y variantes de sinusoides, o directamente los timbres grabados. O sea, las posibilidades que tiene ese aparato son maravillosas. La pantalla aunque sea grande, no te permite tener acceso tan directo como el Korg. Es un

aparato que se dejó de fabricar. Pero, es un instrumento. Y sirve como para elaborar cosas y no para tocar en vivo. Trabajé mucho tiempo con eso, creando con frecuencias moduladas. Me encantan, porque saco un sonido de campana simplemente juntando dos sinusoides. Es una cosa de locos lo que le pueden poner en ese tipo de síntesis.

Hay síntesis que van sumando elementos, se llama síntesis aditiva. Hay síntesis como el ruido blanco, como el ruido de la radio o el ruido del televisor. Bueno, vos la podés filtrar, podés hacer una síntesis sustractiva. El ruido rosa famoso es una síntesis sustractiva del ruido blanco. Hay varios tipos de síntesis, y la que a mí más me conviene, la que más me gusta es la de FM.

A veces trabajo con sonidos ampliados, como me pasó con una obra llamada *Iras Ancestrales*, obra electroacústica, donde grabé un acorde en el clave y un giro melódico de tres notas agudo, y eso lo transformé de tal forma que no se escucha que sea un clave, salvo en determinados momentos. Ahí están los sonidos, y ahora, ¿qué hago como obra? Porque una cosa es tener los sonidos, como tener la orquesta, donde hay una flauta o un oboe, ¿y qué hacen? Era un momento de mi vida donde estaba muy enojado, muy furioso. Entonces tomé esas cosas que estaba procesando e hice una obra que se llama *Iras Ancestrales*. Hice una obra de electroacústica con los timbres modificados, que dura como siete minutos. En la obra la ira se me aparecía como un sonido ronco, recurrente, donde uno encuentra elementos que puede clasificar como un primer objeto A, un segundo objeto B y un tercer objeto C. Esta relación A, B, C no se reitera. Y para que no se reitera uno tiene que prestar mucha atención. Y ahí sí entra a jugar un poco la analítica, para evitar que existan recurrencias. Cuando aparecen recurrencias aparecen como si fueran casuales. Entonces cuando una recurrencia es casual es algo que parece totalmente aleatorio. Está todo hecho de manera tal que las cosas no se repitan, cuando se repiten lo hacen de una manera tan eventual que están inmersas en el

mar de lo no repetitivo. Escribí la obra. La monté y andaba bárbaro, todo bien. No me gustaba el principio, entraba muy... no lo tenía muy... como si siempre hubiera sonado. Y no quería que siempre hubiera sonado, yo quería un ataque de ira, un ataque que de pronto es un estallido, dirían algunos. Pero no quería estallar, quería hacerlo más sutil. Bueno, tampoco me convenía el final. El final era...

### **(Risas)**

Entonces dije “no, agarremos la parte final”. Bueno, empecé a darle un acelerando y empezaba a subir la altura de forma tal de que aparecía como... ¿Viste cuando vos ponés un papel en un cenicero y lo quemás? ¿Viste cómo se achicharra? Bueno, esa era la imagen que tenía y quería colocarla musicalmente. Y salió. Y me convenció. Y como no me gustaba el principio, el final lo puse al principio, lo retrogradé, y ahí está la obra. Entonces la obra empieza como termina. De pronto aparecen los acordes en el clave, en la segunda parte, y dije bueno, si aparecen los acordes, son cosas que acá no tienen nada que ver. Bueno, en un ataque de ira uno hace cosas que no tienen nada que ver. Pero no es una ira, tal vez esté mal puesto el nombre, no sé. No es una cuestión de una ira desbocada, sino que es una ira contenida. Es como una imposibilidad de hacer algo. Y me pareció que la palabra ira de alguna manera venía con la sonoridad que tenía. Y es la única obra que le puse una especie de texto de tres versos que tienen que ver un poco con el juego este de la sonoridad. Por ejemplo: “nueve indignos reclaman, tras los restos deshilvanados por las furias”. Buscando las consonantes que de alguna manera tengan que ver con lo que suena de la obra.

### **¿Y otra?**

Una obra instrumental para violoncelo solo, *Ensueño*.

**Me gustaría que entremos un poco en eso, porque estabas hablando de la electroacústica. ¿Podemos frenar un momento y escuchamos algo?**

Sí, dale. Y como ves, al final termino escribiendo una especie de ayuda memoria de “a ver qué hice acá”, porque después no me acuerdo.

**(Risas)**

Tengo una obra que hice para piano preparado. Soy amante del piano y el piano con técnicas extendidas. Me interesa muchísimo la sonoridad expresiva, altamente sutil, que tiene una preparación del piano y una técnica extendida, tocando dentro del encordado por ejemplo, ya sea con un vaso, apagando el sonido, colocándole artefactos a las cuerdas para que suenen como campanas o como vibráfonos. Me parece altamente expresivo.

**Bueno, con esto del “evento Cage” donde se conmemoran 100 años de su nacimiento se tocaron, entre otras obras, las “Sonatas e interludios” para piano. Los chicos están enterados, no sé si fueron, pero saben.**

Me quedo más con George Crumb. La sonoridad de Crumb me parece mucho más sutil, mucho más sensible. Y creo que por ese lado la cosa puede prosperar. El piano preparado es mucho más que la estética sobre la cual nació. Tiene mucha proyección. Y hoy en día, con los aparatos que tenemos... Tenemos una capacidad de poder extender su dominio de una manera inimaginable, capaz infinita. Es una orquesta. Más poderosa que la orquesta, no por la intensidad, sino por la sutileza que tiene. Espero no aburrirlos. Vamos a prender esto.

**¿Cómo se llama lo que vamos a escuchar, Eduardo?**

Roce, pique &...

**(Suena la obra)**

Bueno vamos a apretar aquel botón.

¿Dejamos acá?

**¡No! ¿Por qué?**

Sí, quiero mostrar otras cositas.

**Ah, bueno.**

Como hice con esto, por ejemplo, fue que tengo el teclado y, ¿qué hago con el teclado? Entonces hay algo que se llama módulo, una noción en donde, por ejemplo, vos tenés doce notas, las del sistema temperado, y uno puede decir: La nota Do es cero y la nota Si es once. Si yo lo enumero así, le doy identidad. Y tengo un universo cerrado de doce elementos, del cero al once, del Do al Si. ¿Qué pasa si tengo el número treinta y siete? ¿Qué es treinta y siete? ¿Podés llevar treinta y siete a tu mundo, a tu universo cerrado de doce notas? Sí, lo puedo llevar, porque tomo ese número, lo divido por doce. Treinta y siete dividido doce es tres. Tres por doce, treinta y seis, y al treinta y siete, uno. Ese resto es haber tomado ese número fuera del universo y haberlo llevado al universo de doce sonidos. Por lo tanto el universo es infinito pero cerrado. La noción de módulo me permite a mí entonces decir: yo tengo ochenta y ocho teclas en el piano, del La cero que lo llamo cero, hasta el número ochenta y siete que es el Do ocho. Entonces, ¿qué hago? Bueno, voy a tomar una escala pseudo-aleatoria basada en la serie de Fibonacci. Resulta de tomar un número y sumarlo al anterior. Entonces uno más cero es uno; uno más uno es dos; dos más uno es tres; tres más dos cinco; cinco más tres ocho; trece, veintiuno, treinta y cuatro, cincuenta y cinco, ochenta y nueve, ciento cuarenta y cuatro, etc., etc. ¿Qué pasa cuando

supero ochenta y siete? Lo convierto en módulo. Entonces yo voy tocando las teclas y voy preparando... Voy tocando una sucesión de notas que obedece a la tabla de Fibonacci, metida dentro del módulo de ochenta y ocho teclas que tiene el piano, ¿sí? Eso por un lado, después creo que lo sumé o lo multipliqué, la verdad no me acuerdo. Pero digamos, de alguna forma fue el punto de partida para decir qué tecla yo voy a tocar como armónico, que armónico voy a tocar, ¿el tercero o el quinto? ¿O el séptimo? ¿Qué tecla va a estar silenciada o qué tecla va a estar preparada?

**O sea, hay decisiones y limitaciones a priori, ¿verdad? Por ejemplo las limitaciones del armónico tal y tal, y no otro.**

Un compositor muchas veces tiene que cumplir con un determinado date (fecha) de *deadline* (fecha límite). Entonces dale, dale para adelante. A ver qué preparo, a ver qué toco, a ver cómo se suceden las notas... y el tiempo musical es lo que puede hacer uno. Porque esta obra está pensada para que la puedan tocar. Entonces no puedo pedir locuras, porque el tipo tiene que estar haciendo un armónico, tocando una tecla. Tiene que agarrar un tope de puerta y pasarla por el clavijero. De pronto tiene que tocar una tecla y mutearla, tocar una tecla y buscar un armónico. O de pronto tiene que tocar dos teclas pero tiene que mutear una tecla y en la otra hacer un armónico. Todo eso suma una dificultad. Él tiene que estar parado, con su pie en el pedal de expresión. Tiene que estar tipo auto de carrera, ¿viste? Freno y acá el embrague. Y de pronto tiene que hacer esto, y tiene que también estar acá adentro, por eso es lenta. No le podés pedir velocidad, ¿está? Y tal vez la obra no está tan bien hecha, puede ser, no lo discuto. Pero no es la sonoridad ideal, no sonaría así en este piano (*da unos suaves golpes al piano*). Se explica.

## **Una pregunta, Eduardo: En una obra como esta, la forma, ¿cuándo llega?**

■ Yo soy un convencido de que la forma se forma.

Se forma rítmicamente, se forma con tensiones y puntos de llegada. Cuando vos vas a una semicadencia en armonía, vos llegaste a un lugar, que no es el reposo porque la dominante está en el lugar de apoyo, está en el lugar de llegada, ¿no? Lo que se dice normalmente con las palabras griegas “arsis-thesis”. La dominante está en thesis y la tónica por ahí, que sería lo máximo de reposo, está en la función de “levare”. Entonces, cuando tengo una semicadencia tengo todo invertido, tengo lo que es tensión como reposo y lo que es reposo como tensión. Tan simple como... Mirá si vos hicieras esto... (A continuación toca un acorde de Do mayor que va a uno de Sol mayor, y luego un Sol mayor que va a Do mayor) ¿Quedó claro el ejemplo, no? (Risas) Qué es tensión y qué es llegada, ¿les parece? Pero estas cosas tontas sirven para ejemplificar lo que uno después intenta estirar en el tiempo, generar con diferentes sonidos, con diferentes alturas, a veces con silencio, a veces con resonancia. Es prolongar estas instancias de arsis-thesis.

### **Pero llega la forma igual, después.**

Lo concebí como que, tenía este módulo ochenta y ocho de la serie de Fibonacci. Después el resto lo habré sumado, lo habré multiplicado.

### **Entonces, en líneas generales, la forma en la obra no es a priori, va llegando.**

Sí, se va armando. A veces está a priori, a veces es “¡uy!, ¡mirá lo que hice!” Puedo homologarlo con una forma convencional. A veces no, a veces es una forma A B C D E F G, y ¿a qué voy a llamar forma? ¿A una identidad? Si llamo forma a una identidad, a

un motivo musical, hay música que no tiene motivo. Entonces no cabría aplicar el término forma a una música que no es motívica, porque estoy pensando la forma en relación a un motivo. ¿Qué es la forma? ¿El procedimiento? Entonces, yo pienso la forma como procedimiento. La música motívica podría simplemente estar formada de otra manera totalmente distinta a lo que enseñan. ¿A qué le llamo forma?

**Para mí es la estructuración del todo, en el sentido de cómo se articulan los elementos. Pero depende también de cuál es el contenido.**

Insisto, defino los conceptos, y creo que hay veces que puedo decir A B A por procedimiento y no por identidad motívica. A B A es un Lied, ¿no? Pero A B A puede ser un procedimiento que aparece al final y en el medio hay otro. Y, esa música que tiene dos procedimientos, uno puesto en las puntas y uno en el medio. El discurso musical siempre es nuevo, siempre es diferente. Lo defino por procedimiento y no por identidad.

**Podría ser también entonces por timbre, por altura, por registro, ¿no?**

Podría ser por muchas cosas, exactamente.

**“¿Qué pasa si...? y ¿qué pasa con...?” Lo mismo...**

Bueno, y el “¿qué pasa si...?” estamos ahí, dimos la vuelta.

**Yo estaba entusiasmada con la obra de cello, por poner en frente una obra solista.**

Sí, ¿cómo no? *Ensueño.*

**¿Está tocada en vivo?**

Sí. Todo está grabado en vivo, acá nada está grabado en estudio.

**¿De qué año es?**

2008, 2009. Acá hay partitura. Esta es la parte del ballet que hice para eso. Se va la primera.

**(Suenan la obra)**

No se puede seguir mucho porque en la primera parte sí está lo principal, pero después el ejecutante elige...

**Ah, ¿cómo es? Es decir, ¿la obra la va construyendo el intérprete?**

Era una danza, pero cuando hacés el concierto elegís. Y sí es en orden, alguna puede no sonar.

**Perfecto.**

No es que tiene que tocar todo. Es importante el evento, cómo venís tocando entonces y cómo se puede seguir.

**¿Los llamás módulos? ¿Secciones?**

No, son hojitas.

**(Risas)**

Por ejemplo, hay cuatro cuerdas en el cello, lo que buscaba era que resonara mucho, entonces que toque dos cuerdas y una siempre resuene. Son las cuatro cuerdas con un conjunto de tres grados cromáticos que da doce. Pero no está la serie, es como un tipo de orden, ¿sí? Para uno elaborar bien una sonoridad que siempre se da de fondo no está tocada con la pureza tímbrica del cello clásico, sino que estoy buscando siempre el giro diferente, del timbre diferente, como un choque.

**(Se escucha un poco más la grabación).**

¿Viste? Aawn, siempre hay aawnaawn. ¡Él es Hendrix! Hendrix con la guitarra.

**¿Puede ser que esté en YouTube esta obra?**

Sí. Los ruiditos blancos los escribí todos. Los tiene que respetar.

**O sea, es como si tuviéramos un material y lo miráramos así, o así... o así.**

*(Sigue sonando el cello)*

**Eduardo te quería hacer una pregunta sobre la carrera, que les hice a todos los profesores y me parece interesante. Escuchando, o sin escuchar, como quieras, la otra obra. No sé cómo estás de tiempo porque veo que estamos cerca de la hora, por eso...**

Tenemos quince minutos.

**¿Sí?**

Dime tú. De-ci-me.

**¿Cómo es la estructura de los años según tu planificación?  
¿Cómo es la materia básicamente? Es decir: ¿qué habría que hacer en Composición I, II, etc.?**

Bueno, nosotros en Composición I pedimos, en principio, obras para experimentar. Por ejemplo, puedo pedir un trabajo con dos notas para piano. No quiero que me hagas una cuestión imitativa, o que utilices recursos de aliteración. Yo quiero que con dos notas hagas una pieza musical. Que puede durar dos segundos, como puede durar diez minutos, no sé. A ver, ¿qué hacemos con dos notas?

Puedo pedir algún buen análisis de la sonoridad, un análisis

topológico de la sonoridad y los intervalos, como un acorde. Muestro a Bach, muestro a Scriabin, a Ravel, a Bartók. Y en su mundo, cada uno de ellos tiene un tratamiento de lo que es disonante, consonante, dinámico y no dinámico. Hasta uno podría dibujar toda esa historia como si fuese una especie de curva o de línea que no es melódica, sino que es una línea que va trabajando los contenidos presenciales de los intervalos. Analizando mucho de esto, hablando mucho de esto, pido un trabajo donde se incorpore esta situación.

Después hablo de que la escala en realidad no es un punto de partida, es un punto de llegada. Hay muy poca música que puedas discursar, a primera con siete u ocho notas. Y como la escala es un punto de llegada, entonces ¿qué es lo que conforma una escala? Cómo puedo armar una escala con tetracordios, tricordios, bicordios, pentacordios, escalas que lleguen a la octava, escalas antes de la octava, que trasciendan la octava, lo que se llama multioctava. Y ahí pido laburos sobre las escalas.

Después hablo de las texturas, entonces pido un laburo con escalas nuevas. Y acá meto la sonoridad y cambio de textura. Después entramos con tres preludios. Después una suite, una serie de piezas que tengan que ser tocadas todas juntas, y que nadie pueda extrapolar una pieza para tocarla aparte sino que se tenga que tocar el ciclo, de al menos cinco números. Eso es lo que pido en primer año.

En segundo año pido Sonata. Pero a ver, no una sonata clásica. El concepto de sonata, ¿qué es una sonata? ¿En qué se diferencia una sonata de una pieza musical? ¿Por qué una obra la puedo llamar pieza musical o movimiento? ¿Qué diferencia hay entre un movimiento y una pieza? ¿Qué es lo que contiene una sonata para que se conforme como movimiento y qué es lo particular de la sonata, para que una obra pueda ser llamada, aunque no se titule así, sonata? ¿O concierto? Lo que sea. Y pido una obra de esa magnitud en segundo año.

## ¿Para instrumento solista?

Para solista o para dúo.

Después para tercer año pido una obra para cuarteto, porque el cuarteto de cuerdas tiene una gran ventaja, son sonoridades equivalentes, casi idénticas en donde hay cuatro personas que están tocando a la vez, que pueden ser cuatro en uno, que pueden ser cuatro distintos, que pueden ser dos contra dos, o tres contra uno. Y toda esa diversidad con una tímbrica cuasi-única. Y, la ventaja que tengo es que son cuatro, así que los cuatro pueden avocarse a problemáticas distintas, o marchar todos juntos, o marchar en oposición dos contra dos o tres contra uno. Y todo esto sí se puede manifestar en un cuarteto de cuerdas. Después pido una obra con diferentes excitadores, ¿sí? Un instrumento para que suene necesita energía, que puede ser electricidad o la persona. Un excitador pone en movimiento un generador de oscilaciones, que puede ser un tubo, que puede ser una cuerda, una varilla, una placa. Y por último, un medio que lo transmita. Un excitador como el pico, como la lengüeta doble, como la lengüeta simple, como el arco, como el plectro, como los dedos, o el martillo en el piano, ¿no? Estos son excitadores distintos, lo que conlleva a sonoridades diferentes.

Si uno hace una historia de cómo es un sonido de una flauta y como es el sonido de un clave, por ejemplo, uno encuentra que el clave suena y muere, mientras que la flauta la puedo mantener gracias a la energía del flautista. Y de hecho, un instrumento que tiene diferente excitador tiene otras cosas distintas también, te permiten a vos integrar en una obra diferentes sonoridades, haciendo todo un complejo que el cuarteto de cuerdas no te lo permite, pero que sirve como punto de partida para llegar a este nivel de complejidad.

Y en el cuarto año pido una ópera.

### **¿Se expone acá? ¡Qué bueno!**

Sí. Y se aprueba el examen con la ópera en concierto.

La tesis es una obra de cámara compleja. Lo que tenés que tener en una ópera, y por eso pido la ópera, es que vos tengas que medir los tiempos musicales para que alguien se desplace, para que un salte, para que se ubique en un lugar y cambie a otro. Para que hagan ambientaciones. La ópera está al servicio del teatro. Pero hay que atender esa problemática, el tiempo, qué se hace. Es crucial cuando hay personas que caminan y cantan atendiendo a las características del texto.

### **(Risas)**

### **¿Y se hace con teatro también? ¿Todo completo? ¿O la parte de música nada más?**

Tienen que actuar sí, la idea es esa.

### **Toda la obra digamos.**

Sí, una ópera que no sea más larga que una hora, a lo sumo una hora.

Hay que buscar un argumento y hay que buscar quién la escriba. El libreto, ¿está? Ponele que hay... ¿cuántos intérpretes hay para este año? Bueno, a ver... necesito cuatro personajes, tres personajes. Y vamos. Hacela. No es problema que instrumento se utiliza. El problema es otro con la ópera, ¿se entiende? Bueno, ¿cuánto tiempo le doy de música para que alguien se mueva? ¿Le doy música? ¿No le doy música? Si alguien tiene que contar algo entonces que lo diga, que lo exprese, que lo hable, ¿por qué no? Que lo cante también, pero la ópera tiene esa problemática que en música pura no se ve, que es como administro el tiempo, y los músicos tenemos que saber muy bien, porque nosotros somos dominadores del tiempo, nosotros manejamos el tiempo.

*El tiempo es nuestro, nosotros somos dueños de él con el discurso musical. Podemos hacer que un segundo dure una eternidad, podemos hacer que una hora pase así... Nosotros somos los dueños del tiempo. La música es un arte, de los sonidos, en el tiempo. Como no tenemos semántica, como no tenemos significado, tenemos sonidos, ¿sí? Bueno, manejamos el tiempo de una manera abstracta.*

Sí, lo difícil es eso, che. Este acorde, ¿cuánto tiempo necesita? Este instante musical, ¿está bien así? ¿Necesita menos? ¿Necesita más? El profesor de composición intenta meterse en la problemática de la persona que está como alumno. Intenta ayudar. Puedo ayudar, pero respeto las expresiones de cada uno. A mí no me importa si cuando hacés los preludios, cuando hacés la sonata, o cuando hacés el cuarteto, estás haciendo una chacarera. Lo que me importa es que superen la chacarera y que como vos escribiste al principio no sigas escribiendo igual al final, sino que tengas una evolución, que hayas profundizado una problemática, un interés. Eso es lo que a mí me interesa como profesor de composición. Que no salgas igual que como entraste, ¿me entendés? Que hayas sufrido un cambio, una maduración, una profundización de algo. A veces puedo ayudar, a veces no. Pero no me hagas una chacarera, parate sobre la chacarera y haceme algo mejor. Ahí sí, conmigo, si no te digo que no, porque para escuchar chacarera voy a escuchar a un grupo folclórico, no te voy a escuchar a vos. Es eso. Y la tesina es una obra de cámara compleja, de al menos doce intérpretes, con dos o tres percussionistas, que puede necesitar director y que tiene que durar entre quince y veinte minutos. Tiene que estar sustentada teóricamente con un escrito y tiene que estar expresada. Si habrá sufrido, pobre Cecilia, conmigo...

**Me fue muy bien por suerte. Y sí que discutimos mucho, ¿te acordás?**

Discutimos mucho, por supuesto. Y está bárbaro.

**Supongo que fue madurar la idea.**

Y por supuesto, es eso.

**Yo quería ir por ahí, y finalmente, estaba segurísima. Y me peleé con todo el mundo en realidad.**

Claro.

**Por momentos no la pasé muy bien que digamos. Pero al final estuvo bien.**

**(Risas)**

Y, bueno, che... todos crecemos.

**Si te parece dejamos que te pregunten los alumnos.**

**ALUMNO: Yo tengo una.**

Dale, esperá que me siento.

**Bueno, cuando hizo la obra para piano, el tipo de escritura que usó para los armónicos, para tapar, ¿cómo es?**

Cuando escribo un armónico escribo el sonido, ¿sí? Y escribo donde se debe rozar, como si fuese un armónico de cuerda frotada. En caso de un multifónico escribo dos armónicos como dos circulitos, armónicos naturales de cuerda. Y pongo entre qué números de armónico el tipo tiene que rozar para obtener un sonido multifónico. Un multifónico es un sonido de muchos sonidos que suenan a la vez. Son muchos componentes, la mejor manera de mostrarlo es tocándolo. Cuando vos tenés por ejemplo... (toca)... estoy buscando el quinto armónico (toca). ¿Ven que salen dos? Porque estoy parado entre dos armónicos. Claro que no puedo decir qué sonido va a salir.

Puedo predecir más o menos, pero un multifónico no se usa con altura determinada, se usa para determinado color.

### **¿Y cuerda “muteada”, silenciada?**

Mute (*toca*) y acá ni te cuento... (*Toca*). Mirá lo que sale, ¿no? (*Toca*). ¿Escuchás? Empecé sutil, para un golpe, empecé sutil.

### **C.P.: ¿Cómo es eso, Eduardo?**

Como está vibrando la cuerda transversalmente si yo le pongo el apagador suave, entonces empieza “wawn”.

**Aaaah, ¡qué bien suena!**

**(Sigue tocando)**

Y después preparando multi-sonidos. Por ejemplo, tengo una tercera menor, pero con dos timbres distintos. Ese sonido que se escucha... Y bueno, un pianista que se especializa en esto de alguna manera soslaya un poco ese golpe muy marcado que tiene el martillo cuando le pega a la cuerda, que es distinto a que si vos lo tocás con uña, o lo tocás con dedo. Es muy distinto si lo tocas acá o lo tocás acá. No estoy desafinando el piano, no lo estoy tratando mal, ¿entendés? Estas son las posibilidades que tiene. Bueno, acá le pasé como un... ¿viste los broches de ropa? Los de maderita. Bueno, le pasás así... despacito... acá, cuando ponés el pedal (*toca*) se escucha.

### **ALUMNO: ¿Y ese cómo lo anotás?**

Lo escribo con un glissando desde un punto hasta tal punto, y esta mesurado, está medido, como blanca, corchea, negra. Aparte, fijate vos que yo puedo hacer un glissando con la yema como puedo hacerlo con la uña.

**Y eso, ¿cómo lo anotás también?**

Con la uña o con la yema. Pongo “uña” o “yema”. Y el glissando es glissando. Mirá cómo reverbera. ¿Ves que no es fija la afinación? Es distinto a esto, ¿no? (*Toca el principio de la Sonata No. 16 en Do Mayor de Mozart*) (Risas) Muy distinto, porque es otro tipo de expresión.

**Pero, a lo que voy con la pregunta es que, esto no te lo enseñan en una licenciatura en piano, por ejemplo, o clarinete, lo que hago yo.**

Es la técnica extendida, y la técnica extendida amerita un posgrado. La realidad es esa.

**Si yo quiero escribir que una nota la quiero golpear con un lápiz, eso, ¿cómo lo escribo?**

Tenés que dibujar el lápiz, ¿con qué le vas a pegar, con un lápiz? Pegale con una boligoma. ¿Viste las pelotitas que en una época se usaban, las boligomas que vos las tirabas y rebotaban más fuerte que cuando las tirabas? Bueno, a la boligoma la partís al medio y la usas como elemento de...

**C.P.: ¿De “superball”?**

Sí, eso. Unaboladegoma. Yleponésunacuerdagravecomopalito, y tocás. Lo pasás por acá y suena bien, es un delfín.

Cuando uno toca técnicas extendidas normalmente tiene anotado en la cuerda, o tiene con distintos colores, ¿sí?, cintitas para indicar ciertas notas y tener una noción de lo que pasa. Porque acá no veo teclas negras y blancas, acá veo todo igual, hermano, ¿entendés? Si yo no tengo una guía, perdí. Hay momentos en que se necesitan definiciones de altura, y hay momentos en que no. Cuando yo hago un glissando no estoy buscando una altura precisa, estoy buscando determinada ambientación. Es distinto a que si hago esto (*toca una tecla del piano*). Ahí tengo que necesitar la altura porque hay una

relación interválica que estoy manifestando de una manera distinta: tocar una tecla. Pero también la altura está contando, cuando uno fue con la uña, lo otro fue con el dedo, y toda la palma. “Tup” y “Tup”. Y eso lo escribís: “apagar con la mano” con determinado valor. Y las notas siguen resonando. Entonces una puede ser una blanca y las otras redondas ligadas, ¿me explico? Y la blanca que dura menos, se tiene que decir como la tiene que tapar.

**ALUMNO: O sea, ¿ponés un glosario antes de la partitura?**

Siempre hay una primera página donde están las cosas que no se escriben convencionalmente. Siempre. Sin esa primera página la obra no se puede tocar. ¿Cómo grafico yo de pronto que quiero tocar acá y no acá? ¿Cómo lo señalo? Lo tengo que indicar. ¿Cómo quiero tocar, con la uña o con el dedo? Cada obra tiene un glosario, como bien dijiste vos, que va antes de la primera hoja.

**O sea, no hay algo convencional, por así decirlo.**

Hay ciertas convenciones, sí. Pero no son del todo convenciones porque no todo el mundo las aplica. Si es convención todo el mundo tendría que escribir igual. El sostenido lo escribimos igual, el cuarto de tono no.

O sea que tengo que definir cómo hago tres cuartos de tono. O porejemplo, un armónico natural lo escribimos, uno multifónico no. Vos escribís la posición y yo acá, en el piano, ¿cómo hago un multifónico? Y bueno, mirá, entre tal armónico y tal armónico meté el dedo. Y, ¿qué va a sonar? Por ahí va. (Risas)

Porque no estoy buscando que suene un la, no estoy buscando un si bemol. Para eso hago otra cosa. Yo lo que estoy buscando es una sonoridad distinta, que salga de un plano diferente, no desde la altura, no desde el tocar con el plectro o con la uña, o con el dedo, sino que busco otro plano. Entonces los planos

se van superponiendo. En *Roce, pique &* hay varios planos que están sonando, aunque hay paletas en las que es todo lineal. En realidad, si uno sigue la tímbrica y lo empieza a escuchar, empieza a identificar los distintos planos donde transita, diferentes instrumentos que se obtienen con sonoridades distintas a través de las técnicas extendidas. En algún momento habrá notas de un piano preparado y en otro momento habrá solamente notas con técnicas extendidas.

¿Qué más?

**C.P.: Quisiera agradecerte muchísimo por tu visita. ¡Gracias Edu!**

Bueno, espero que les haya servido para algo.

**Sí, definitivamente.**

**(Aplausos)**

**Final.**

# INTERLUDIO EDUARDO CHECCHI

1.

senza tempo

Eduardo Julio Checchi

The musical score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The bass line contains the following elements:

- A box containing a dense cluster of notes, with a *ff* dynamic marking below it.
- A slur over the notes, labeled *l.v.*
- A section labeled *GLISS. RÁPIDO LONGITUDINAL* with a double bar line and a *4+* marking below it.
- Another slur over the notes, labeled *l.v.*
- A second box containing a dense cluster of notes, with a *ff* dynamic marking below it.

Measure numbers 12 and 13 are indicated at the bottom of the staff.





“¿Y qué es componer?”

SANTIAGO  
**SANTERO**



## SANTIAGO SANTERO

# NOTA BIOGRÁFICA

---

Compositor, director musical y docente.

Nació en Buenos Aires en 1962.

Realizó su formación básica (piano) en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (actual DAMus – UNA) y dirección orquestal en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Estudió composición con los maestros Guillermo Graetzer y Mariano Etkin.

Como compositor y director especializado en música contemporánea, ha realizado una innumerable cantidad de conciertos en el país y en el exterior (Brasil, Uruguay, Perú, Colombia, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Francia, Alemania, España y Suiza).

Desde hace 30 años ha estrenado obras de compositores argentinos de manera permanente. También ha dado a conocer, en primera audición en Argentina, repertorio fundamental de la música contemporánea de compositores como Giacinto Scelsi, Gerard Grisey, George Antheil, Steve Reich, Morton Feldman, John Cage, Pierre Boulez, Salvatore Sciarrino, entre otros.

Algunas de sus obras han sido interpretadas por músicos o ensambles como el Ensamble XXI, Ensamble Süden, Quinteto Sonorama, Ensamble Tropi, la Compañía Oblicua, Haydée Schwartz en piano, Patricia Da Dalt en flauta, Robyn

Schulkovky y Pedro Carneiro en percusión, el grupo británico Piano Circus, solistas del Psaphaa ensemble de Inglaterra, Antidogma Música de Torino, Modelo 62 de La Haya (Holanda), Opera Nova de Zúrich (Suiza), Recherche ensemble de Alemania y Ensemble Écoute, de Francia.

En nuestro país ha dirigido la orquesta Sinfónica Nacional, la orquesta Estable del Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, la orquesta Filarmónica de Buenos Aires, la orquesta Sinfónica de Córdoba, la orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata y orquesta del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón.

Se desempeñó durante 16 años (2000–2016) como asesor de programación del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

De la misma manera, fue programador de música contemporánea (14 conciertos del Ciclo “Los Ensemble”) en el CCK durante 2015 y comienzos de 2016.

Desde el año 2009 se desempeña como director musical del Ensemble de Música Contemporánea del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes con el cual desarrolla una intensa actividad tanto pedagógica como de conciertos.

Como docente desarrolla una intensa actividad, tanto en seminarios de posgrado, conferencias o foros de divulgación y análisis de la música actual, como en la actividad universitaria.

Se desempeña como profesor titular de Composición (por concurso de oposición y antecedentes) en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. De la misma manera es profesor titular (por concurso de oposición y antecedentes) de la asignatura Conjuntos en lenguaje contemporáneo I y II en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Su libro *Estudios Rítmicos*, publicado en 2009, se ha transformado en una referencia importante en la materia, en instituciones de enseñanza de Argentina, México, Uruguay, Estados Unidos, Colombia, y muchos otros.

SANTIAGO SANTERO

## ENTREVISTA

28 de septiembre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA:** **Hola chicos, hoy les presento a Santiago Santero, que entre otras actividades es profesor de composición de esta institución. Me gustaría que nos cuentes, entre otras cosas, cuáles son tus actividades. Pero, para empezar, quería hacerte una de las preguntas con las que empezamos con los otros profesores, y es cómo es que se empieza. Es decir, ¿cómo empezaste vos con la música y por qué elegiste la composición en este caso?**

**SANTIAGO SANTERO:** No es solamente la composición, también dirijo y doy clases, y las tres actividades para mí son importantísimas. La composición es muy importante, es la más importante de las tres.

Supongo que eso que se suele llamar vocación sucedió temprano, cuando era bastante niño y tenía que ver con tocar el piano. Esto implicaba tocar obras de Bach o de Mozart y a cierto deseo concreto de crear, tocar en el piano cosas propias. Lo que pasa es que cuando uno es chico, no le da ningún tipo de trascendencia al hecho de inventar algo. Para un chico, inventar algo es algo muy natural, está más relacionado al juego, a lo lúdico. En mi caso estuvo profundamente relacionado a la improvisación, a sentarse a improvisar en el instrumento. Entonces, pasaban cosas interesantes para mí: por ejemplo, comprobar que tocar una obra propia generaba un efecto en quien escuchaba. Y esta sensación de poder transmitir algo, de poder comunicar algo (algo que nadie sabe bien de que se trata) fue una vivencia muy concreta e intensa

desde chico. Y cada vez se transforma en algo más importante y más sustancial. No fue muy extraño que en algún momento entrara al Conservatorio Nacional, estudiara piano, y después buscara un maestro de composición. El primero que tuve fue Guillermo Graetzer, quien fue alumno de Hindemith. Recibí de él la herencia de la formación estricta que venía de Hindemith. Después, estudié con Mariano Etkin que tenía otra manera de ver la música. En paralelo, en la Facultad de Bellas Artes en La Plata estudié dirección, y todo ese proceso fue lo más natural del mundo a partir de las experiencias primeras.

### **¿Entraste en el conservatorio en la secundaria?**

Sí, hacía la secundaria y hacía el conservatorio simultáneamente. El conservatorio era el medio en el que me sentía más cómodo. Pasaban cosas muy estimulantes. Habíamos inventado un ciclo que se llamaba *Música de casa para amigos*, que se hacía una vez por mes en la casa de alguien. La idea era reunirnos a tocar música y luego a cenar. Ahí estrené mis primeras obras, entre colegas y amigos. Así, el comienzo fue desde el piano, tocando y componiendo.

### **Y a la hora de componer hoy día, o en los últimos años, cuando empezás una obra, ¿en qué pensás? O bien, ¿en qué hay que pensar? ¿Cómo es para vos?**

Puedo mostrarles una pieza que compuse a los once años. Tal vez resulte interesante tocar esa pieza que hice a los once años y luego tocar una pieza que hice hace dos años.

### **Me encantaría.**

La actividad de un compositor está hecha de puro deseo sobre lo que quiere generar. Entonces, pienso en el momento de componer. Surge una idea que me seduce por algún motivo. Puede ser una idea específica musical, un material, una idea

formal global, pero por algún motivo, esa idea me seduce. Y entonces, a partir de ahí, puedo empezar a trabajar.

El trabajo es tan importante como la idea. Me cuesta mucho trabajo componer una obra, creo que nos pasa a todos. A ustedes también, estoy seguro. Pero yo celebro que sea así, ya que se da un proceso interesantísimo: la idea, la imaginación, los límites de la imaginación de uno y cómo se va plasmando la obra. Con respecto a los límites de la imaginación, creo que lo que uno va descubriendo, con el paso del tiempo, son los límites propios, los límites en todo sentido. Por ejemplo, puedo generar veinticinco acordes distintos de entre siete y doce sonidos. Los puedo escribir, y tener una conciencia y una seguridad sobre que estos acordes van a funcionar. Y los puedo orquestrar, y puedo saber que esto va a funcionar. Pero hay un límite de la audición interna que tiene que ver con la armonía. Es decir, ¿los escucho? ¿Estoy escuchando esos acordes? Entonces, uno va conociendo cuáles son los límites.

**Esa idea puede llegar en cualquier momento supongo, puede ser probando en el piano, o caminando por la calle, ¿no?**

Sí, por supuesto. Probando en el piano, caminando por la calle, cocinando o en cualquier momento.

Les puedo comentar un ejemplo concreto de una de las piezas que traje grabadas. Es una obra que se llama y... y... y.... El motor provino de la lectura de un texto de Deleuze y Guattari, del libro *Mil mesetas*. El primer capítulo de ese libro se llama "Rizoma" y para mí fue muy importante leerlo. Ellos hablan de las jerarquías. Y ellos las comparan con el árbol. Es decir, el árbol tiene sus raíces, su tronco, sus hojas; hay un sistema de jerarquías. Y oponen la idea del árbol a la idea des-jerarquizada, "rizomática", de la grama. Entonces ellos dicen que, aplicado esto a ciertas expresiones del lenguaje y de la estructura gramatical, la conjunción "y" destierra el verbo

“ser”. Es decir, “y, tres puntos suspensivos, y, tres puntos suspensivos, y, tres puntos suspensivos” genera una secuencia potencialmente infinita y des-jerarquizada.

Yo puedo tener un objeto, y otro, y otro, y otro, y otro, y en realidad puedo seguir hasta el infinito. Y esto que estoy contando para mí fue suficiente como para hacer un plan. Comencé a componer micro piezas. Y además, me había puesto el objetivo de componer una por día. Micro piezas de diez compases, doce compases. Una por día. Y ver a dónde llegaba. El proceso de esa obra fue interesantísimo. Finalmente la obra tiene veinte micro piezas y cierto desarrollo de la macro-forma que ahora no viene al caso. El motor que tenga cada uno está bien. En una clase de composición, uno puede corregir, o sugerir, sobre lo que viene escrito. Pero, sobre lo que motiva... es muy difícil meterse, muy difícil. No sé si es pertinente siquiera. Yo me he involucrado a veces, en clases de composición, cuando las motivaciones son muy complicadas. Me parece que hay que hacer una obra y no usar un tema tremendo para hacer una obra. Me parece que el tema, el motor, tiene que ser más bien privado. Es una postura. Pero, les estoy queriendo explicar en qué caso me involucraría como profesor con la idea, o con la motivación personal. Luego, en general, me parece que las motivaciones personales son válidas y forman parte de cada uno.

### **Estabas hablando de y... y... y....**

Una vez que estuvo resuelto que cada micro-pieza sería el objeto básico de la obra, pasé al siguiente nivel. Una de las micro-piezas tenía una métrica específica (4/4, 3/4, 5/8, 4/4, 4/4, 4/4, etc.). Lo que hice después fue copiar el esquema y componer una música distinta metida en ese esquema métrico. Es decir, tomar un esquema métrico a priori, que era de otra micro-pieza, y generar una música distinta. De manera que

y... y... y... tiene dos niveles: por un lado la secuencia infinita y por otro que surge finalmente de los esquemas métricos de la obra. Estos no son más de cuatro o cinco. Uno va cada vez más adentro de lo que está haciendo. Y se genera entonces una obra que me conforma.

**|** *Es decir, tengo una idea que me seduce. Trato de empezar a hacer algo y enseguida comienzan a aparecer cosas que no estaban en la idea original. Les doy lugar. A veces funciona muy bien. Y a veces no.*

### **¿Sos de guardar material?**

**|** *Últimamente sí. Ya hace unos años tengo una caja a la que van a parar todas las hojas. Está llena.*

### **Pero en algún momento, ¿no volviste y utilizaste algo de eso?**

Esa caja la visito poco, bastante poco.

### **C.P.: ¿Escuchamos la obra?**

Podemos escucharla.

Les hago un comentario respecto de la instrumentación. Es una pieza para clarinete bajo, trombón, dos percusionistas, piano, violín y violonchelo. Se estrenó en el Teatro Colón. Dirigió Alejo Pérez.

### **¿De qué año es?**

2000. Yo mismo la dirigí con un ensamble europeo con el que hicimos algunos conciertos.

### **La instrumentación, ¿la pensaste al principio cuando empezaste o...?**

No, se fue armando. Se fue generando.

## **O sea, cuando ibas escribiendo esas piezas, por días, ¿pensabas en una instrumentación?**

No decidí los instrumentos a priori. Fueron surgiendo. Finalmente creo que estuvo bien la elección de la instrumentación.

### **¿Voy?**

Vamos.

### **(Suena y... y... y...)**

Esa es la pieza. Suena especialmente bien porque estuvo tocada en el Colón, que tiene una acústica extraordinaria.

### **¿Por qué son veinte micro piezas, y no, por ejemplo, once?**

Tenemos el proceso de la secuencia infinita y después las transformaciones en cuanto a las matrices métricas. Creo que es claro, en lo que se escucha, que no hay percepción de una secuencia infinita, en el sentido de algo plano. Hay un arco. Es más, las últimas tres micro-piezas, en realidad son casi re-exposición de las primeras tres. Entonces, la idea original es una secuencia infinita. Luego aparece el tema de las matrices, que finalmente son pocas, lo cual ya empieza a generar una cierta coherencia, una organicidad. Y en otro plano más alto y alejado ya de la idea original, aparece la idea de agrupamiento de las micro-piezas. La primera, la segunda y la tercera se reúnen en una unidad superior porque son muy parecidas. Las variaciones fueron muy simples: por ejemplo, la primera micro-pieza tiene una manera X. La variación de esa micro pieza constó en sacarle notas, vaciarla un poco. Y otra variación, consistió en llenarla con sonidos que no estaban en el original. En algunos casos, las variaciones aparecen en orden procesual. Es decir, de menos

a más: la más vacía primero, la más llena al final. Lo que me interesó fue que esas micro-piezas y sus variaciones conformaban unidades mayores.

Con lo cual, el cuadro completo sería: tenemos micro-piezas, luego se agrupan y conforman unidades mayores. También funcionan solas, como interpolaciones. Es decir, micro-piezas que no son variadas. Y, la última capa de todas, sería que todo esto conforma un arco. Contrariamente a la idea de una secuencia infinita que es plana, esta pieza no es plana. Esta pieza tiene un desarrollo que va hacia cierto punto culminante que está en la micro-pieza diecisiete, la anterior a la última. Y, después, las tres últimas micro piezas que conforman una unidad, son como una especie de recapitulación muy, muy velada de lo que se escuchó al comienzo.

Entonces, ¿ven que son varias capas? No es: “Bueno, hago una secuencia infinita y ya está”.

**Pero hay un tiempo general, una temporalidad.**

Claro.

**En ese arco... ¿no?**

Ese es el otro gran problema.

**Supongo que confiás en la intuición acerca de en qué momento cortar. Bueno, ¿cómo funciona? Sobre todo la intuición y la razón, que lo estás comentando. Un material que intuitivamente funciona, pero lo desarrollas. Ahí viene la razón. En el tiempo, ¿cómo es eso?**

Ese es el problema más serio, más importante de todos.

El punto para mí, en relación con lo que pregunta Cecilia, tiene que ver con la forma musical. No me refiero al esquema A B A. Hablo, o intento pensar la forma, desde un punto de vista

que vaya más a fondo, con respecto a lo que es un esquema. El problema para mí está en la relación de la forma con el tiempo. Porque ustedes saben perfectamente que se habla de un tiempo cronométrico y un tiempo vivencial, o subjetivo.

El tiempo vivencial está ahí, en el nivel corteza. Y se sabe poco. Sobre el tiempo cronométrico por supuesto que se sabe mucho más. Pero tiene un problema y es que en el fondo no existe. Porque nadie vivió jamás, ni va a vivir jamás, un tiempo cronométrico. Vamos a vivir siempre la experiencia del tiempo vivencial. Es decir, el problema de la temporalidad es que hay un tiempo que no entendemos cómo lo percibimos y otro que sirve para decir que llevamos tanto tiempo de clase, pero, ¿cuánto tiempo de clase llevamos? ¿Alguien puede decir “llevamos tanto” sin mirar el reloj? ¿Cuánto duró la pieza que escucharon? (*silencio*) No sabemos. No tenemos idea. ¿Pudo haber durado dos horas? No. ¿Pudo haber durado dos minutos? No, pero tenemos que empezar a especular. No podemos afirmar: “Duró tanto”. Como sí puedo decir: “Esto es un estuche de un aparato que graba”. Una diferencia muy importante respecto de la percepción.

*Los compositores trabajamos ahí, lo que hacemos es generar eso: generar tiempos. Pero, esos tiempos son singularidades.*

La forma para mí, es el despliegue temporal de la obra. Cómo se genera esa singularidad, eso es la forma. Y es lo que me preocupa muchísimo a la hora de componer. Entonces aparece, por supuesto, el tiempo cronométrico que constituye una de las herramientas que uno puede tener para medir y evaluar duraciones. Estas cosas tienen que ver con que uno analizó mucha música, con que uno vio y conoce cosas de otras artes. La cuestión es que leo la obra, hago un da capo, y la escucho. Ese es un momento crucial. Porque ahí veo si esos cálculos y todo el trabajo cierra bien o no. A veces sí y a veces no. A veces falta algo y a veces sobra algo. Y a veces queda perfecto.

Me parece que un compositor formado, con experiencia, de alguna manera tiene una percepción de la temporalidad no cronométrica. Es decir, puede salir de su rol y puede ubicarse en el rol del receptor. Y cuando llega a tener cierta experiencia, en general acierta con las decisiones sobre proporciones, sobre direccionalidades y sobre cuestiones formales. Me parece que puede asumir el tiempo de la percepción desde un lugar propio y también desde el lugar del otro. Sin que sepamos bien de qué se trata el otro. Porque no hablo del público, hablo del otro que percibe.

**Te traigo para acá...**

Vamos.

**Les pregunté a los otros profesores cómo es la estructura de la materia, ¿nos podés contar cómo se articula tu cátedra?**

Sí, claro.

**Es decir, cómo se desarrolla, o ¿qué se hace en cada año, básicamente?**

Hay dos cosas que quiero subrayar. Una, la posibilidad de que haya varias cátedras de composición. Eso es muy bueno en función de la necesidad de cada uno y las orientaciones, que los pueden llevar a una o a otra. Y la otra es que ustedes puedan tener un contacto con nosotros para el año que viene, cuando empiecen a cursar. La verdad es que yo celebro eso.

Puedo darles un lineamiento general del trabajo que hacemos en la cátedra. Nosotros trabajamos sin apego a modelos estilísticos históricos, es decir, no tomamos los modelos que provienen, sobre todo, de la tonalidad. Porque considero que estos contenidos que, sin dudas, tienen que estar en la formación de todos ustedes se trabajan en otras

cátedras. Es decir, me parece que las cátedras de Armonía, Contrapunto y Formas Musicales pueden ir cubriendo estos contenidos. De manera tal que el modelo de la imitación estilística yo no lo sigo. Con lo cual, ¿qué hacemos? Si no imitamos a alguien, ¿Qué hacemos? Esta es la pregunta.

Trabajamos sobre la base de premisas más abstractas. Quiero decir, una obra siempre tiene todos los parámetros puestos en juego, ¿verdad? Es decir, armonía, timbre, ritmo, duración, etc., etc., está todo puesto en juego simultáneamente. Una obra es esa totalidad. Una pauta para componer es un recorte. Sin embargo, hay modelos sobre los que nosotros trabajamos. Hay modelos concretos que tienen que ver con organizaciones del material más cercanas a nosotros.

Entonces, en primer año se trabajan las primeras piezas para instrumentos solos sobre los modos de Messiaen que son muy fáciles de asimilar. Primero quiero aclararles que hay muchos contenidos teóricos sobre los cuales no estoy de acuerdo que sean más difíciles que otros. Un modo de Messiaen es muy simple desde el punto de vista de su estructura. Me parece mucho más fácil aprender los modos de Messiaen que la escala menor melódica. Se parte de materiales concretos un poco más cercanos a nosotros en el tiempo. Analizamos, por ejemplo, una pieza para clarinete solo de Messiaen. Les doy pautas rítmicas. Y sobre todo, trabajamos el problema de la escritura, de la correcta escritura: las notas, los ritmos, las dinámicas, la articulación, el timbre, el tempo, todo. En primer año también, en la segunda mitad del año, el recorte pasa por la armonía. La segunda obra es para piano, con una investigación sobre el terreno de la armonía.

Hago una diferenciación entre obra y ejercicio. Al principio uno compone ejercicios en los cuales investiga cosas. Y después, llega la obra.

Terminan entonces con una obra a mitad de año y una obra a fin de año. Pero, en el medio, hay muchos pequeños ejercicios. Bocetos. Yo creo mucho en los bocetos. En la película *Amadeus*, Mozart escribe a toda velocidad. La mente le dicta todo y él escribe. Desde Beethoven para acá todo el proceso de escritura es totalmente distinto. La visión un tanto ingenua según la cual la imaginación frondosa que todos tenemos me dicta y yo escribo rápido, ¡olvídenla! No es así.

*La imaginación me dice cosas. Yo escribo. Pero lo que escribo a veces no coincide exactamente con lo que imaginé. Lo que escribo dialoga con lo que imagino y a veces lo mejora. Porque todo el mundo confía mucho en la imaginación pero hay que confiar también en la técnica, en la escritura. La imaginación y la escritura se interpelan.*

En segundo año se trabaja una pieza para ensamble. Es una investigación sobre el timbre. Tenemos piezas que son modelo, por ejemplo *O King* de Berio, etc. En la segunda mitad del año se trabaja una pieza para ensamble pero basada en una investigación sobre la armonía. Se busca que vayan generando su propia armonía.

En tercer año se trabaja, en la primera parte del año, una pieza que parte de un texto. Es decir, el motor tiene que ser un texto. Puede ser un poema, o la guía de teléfono. Pero tiene que ser un texto. En la segunda parte de tercer año se trabaja una pieza en la que hay interacción entre el ensamble y sonidos pregrabados, lo cual implica novedades muy importantes en cuanto a la grafía.

Y en cuarto año se trabaja sobre una obra para orquesta. La formación de la orquesta implica otra manera de pensar. El problema que surge con la orquesta es hasta dónde están escuchando. A veces sí y uno se da cuenta. Yo me doy cuenta

si escuchan. A veces no escuchan nada y parece más una clase de diseño gráfico. Entonces, hay que tratar de acercarse al estudiante a que escuche lo que hace, lo más que pueda.

**Lo que pasa es que en una obra de orquesta es necesario escuchar por capas, si no es imposible.**

En una obra para orquesta hay que trabajar mucho el oído. Armar, como ella dice, capas.

En mi clase tienen que escribir todo a mano. En Composición I y II no acepto trabajos hechos en Sibelius o Finale. O sea, a mano. En Composición III sí, y en IV desde ya. Una maqueta midi no nos va a ayudar con los timbres pero sí con el ritmo de la forma. Porque la verdad que es muy difícil. Es complejo escribir una obra para orquesta, es complejo hacer una obra con medios mixtos. Entonces uno tiene que tratar de dar herramientas para que lleguen a un resultado. Pero, lo que me doy cuenta con el tiempo es que cuando los estudiantes van desarrollando un buen sentido crítico, son muy críticos de sí mismos. Entonces, hay que darles herramientas para que ellos mismos se aprueben.

En la etapa de estudios es muy difícil que lo que están componiendo sea lo que realmente ustedes van a seguir componiendo luego. Porque es una etapa formativa. Uno trata de dar las herramientas para que esta etapa formativa los lleve a ustedes a lograr algún tipo de expresión que sea lo más personal posible.

**Si te parece bien podemos pasar a preguntas de ellos. ¿Quieren preguntar?**

Sí, claro.

**ALUMNO: Yo me quedé con ganas de escuchar las dos piezas...**

**(Risas)**

Yo sabía que no se iba a olvidar. ¿Qué hora es? Dos menos veinte. Tenemos tiempo. Bueno entonces, la pieza que yo había traído para tocar, antes de hacer ese comentario sobre mi pieza cuando era niño es *Impromptu*. También es una pieza que se tocó muchas veces. Les puedo mostrar esa piecita que hice a los once años.

**(Toca la piecita de los once años)**

**(Risas)**

¿Se dan cuenta... esta parte? (Toca un fragmento) Es de una gran ingenuidad, ¿no? El tema es lindo. Pero se nota que tenía once años.

**C.P.: Bueno, podemos escuchar *Impromptu* entonces.**

**(Toca *Impromptu*)**

**(Aplausos)**

**Tenemos cinco minutos todavía. Si alguien le quiere preguntar algo más...**

Si hay preguntas...

¿No?

¿No?

**Bueno, entonces, le agradecemos haber venido, haber participado en este espacio.**

Al contrario. Bueno, ojalá esta charla y todas las que tengan sean útiles. Yo creo que sí. Creo que es bien interesante que ustedes se pongan en contacto con posibles futuros profesores, que nos conozcan como músicos antes de comenzar la cursada.

Porque en composición es delicado.

### **¿Es delicado?**

Siempre la docencia es delicada. Composición, dirección también. Se están metiendo con uno. (Risas) En serio. Yo, como docente, siento que uno se mete en terrenos muy sensibles de la gente. Y hay que ser cuidadosos. También hay una cuestión que tiene que ver con lo personal. Se trata de una elección. Háganla bien, en el sentido de poder trabajar bien, ¿no? Es una materia muy interesante y muy delicada. Y ojalá les vaya bien y compongan muchas piezas.

Muchas gracias.

**Gracias a vos.**

**(Aplausos)**

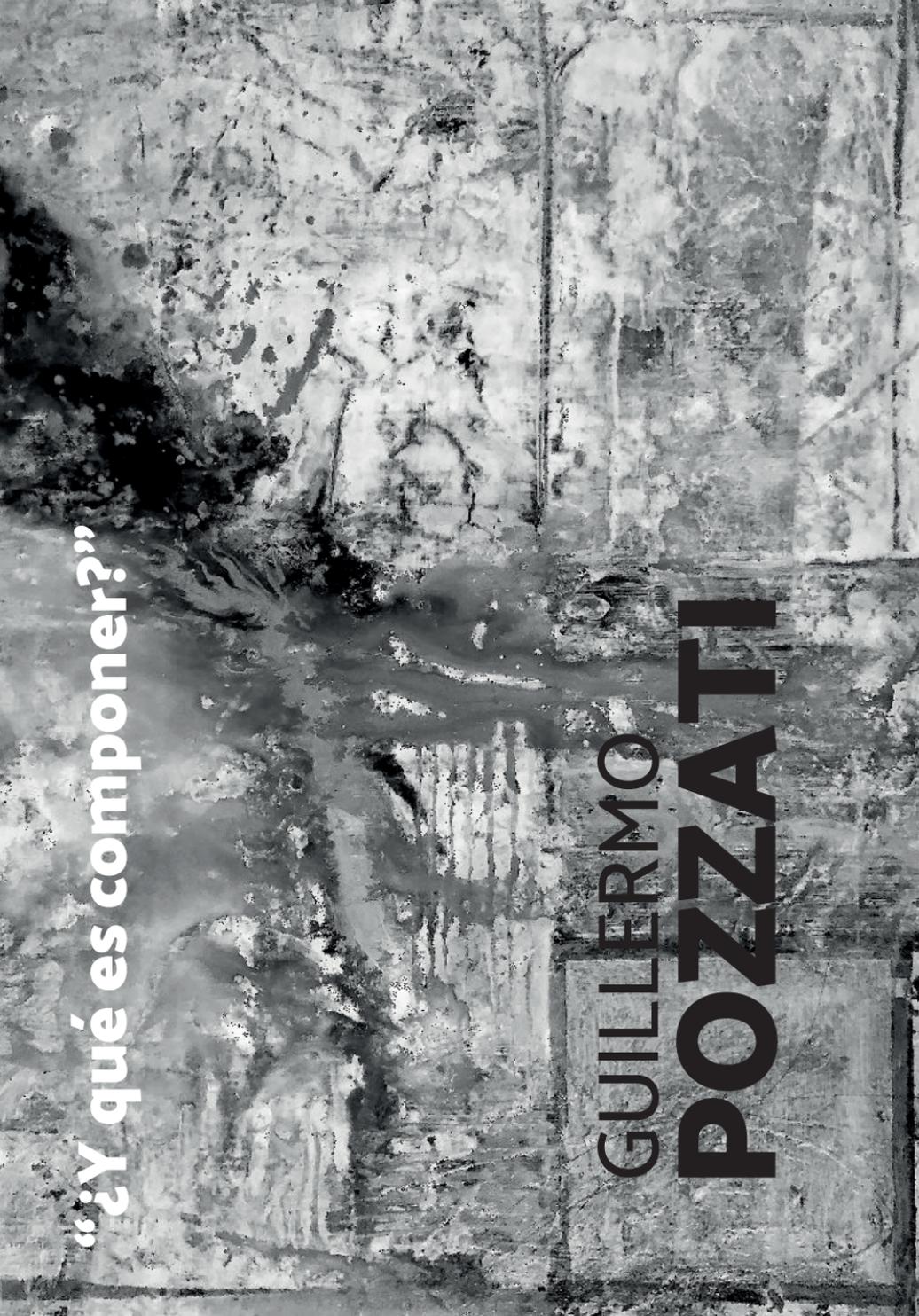
**Final.**

## INTERLUDIO SANTIAGO SANTERO









“¿Y qué es componer?”

GUILLERMO  
**POZZATI**



# GUILLERMO POZZATI

## NOTA BIOGRÁFICA

---

Compositor y docente.

Ha escrito obras electroacústicas, de cámara y sinfónicas. En 1992, becado por la Fundación Rockefeller, fue compositor residente en el Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) de la Universidad de Stanford, EE.UU. Obtuvo diversos premios, becas y reconocimientos nacionales e internacionales, habiendo participado activamente en eventos tales como la International Computer Music Conference (ICMC 2009, Montreal), la Korean Electro-Acoustic Music Society's Annual Conference (KEAMSAC 2021), la Convención Latinoamericana de la Audio Engineering Society (AES LAC 2011, Montevideo) y en diferentes ediciones del Congreso Internacional de Ciencia y Tecnología Musical (CICTeM 2013, 2015, 2017 y 2019). Desarrolló un software, "GEN: a Lisp Music Environment", que fue distinguido en Bourges y le valió la publicación de un artículo en el Computer Music Journal (MIT Press). Fue finalista en el concurso "Musica Nova" (Praga, 2009) y seleccionado para participar en el evento 60x60, llevado a cabo en Nueva York en el marco del ICMC 2010. El cuarteto Arditti seleccionó una de sus obras en ocasión del taller que dicha agrupación ofreciera en Buenos Aires (2000). A nivel local se destaca el Premio Municipal de Música de la Ciudad de Buenos Aires. Desarrolló su rol docente en la Universidad de Buenos Aires (UBA) durante el período 1989-1998 y en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), donde se desempeña actualmente como titular de cátedra de composición musical.

GUILLERMO POZZATI

## ENTREVISTA

10 de octubre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA:** Buen día para todos, ¿cómo están? En esta oportunidad nos visita el maestro Guillermo Pozzati y yo quería preguntarte, empezando por el inicio, ¿cómo empezaste con la música? ¿Empezaste a estudiar composición específicamente, o primero fue un instrumento?

**GUILLERMO POZZATI:** No, fundamentalmente los motivos fueron vocacionales. En casa se escuchaba música desde que era chico. Había música clásica en los viejos Winco, ¿no?

**Sí, sí.**

Los discos de vinilo. De pasta había, también. Recuerdo que viví en una casa hasta los cuatro años donde había un piano. Luego nos mudamos y por esa mudanza se vendió el piano, que era uno de los pocos recuerdos que tengo de esa casa. Fue después, recién cuando tuve doce, trece años que volvió a haber un piano en casa. Me quedó la imagen mágica de chiquito de las teclas blancas y negras, de ese niño que, a lo sumo, tenía cuatro años. Y nos quedamos sin piano. Pero escuchaba música. Me acuerdo que me gustaba mucho, dentro de lo clásico, la *Rapsodia Húngara Nro. 2* de Liszt, que tomaba el disco y lo ponía. De ahí me mudé a los siete, ocho años. O sea, tendría seis años, siete y ya sentía la suficiente motivación para ir y poner un disco. Y eso me gustaba mucho. Me acuerdo que los Beatles estaban en esa época activos, y yo escuchaba. Tenía un simple: *Michelle*. Me gustaba mucho. Y un día... esto es medio cómico... agarré unos discos y se me rompieron,

entre ellos creo el de la rapsodia. Y cuando llegó papá a casa, le dije “¿para vos el número cuatro es mucho o no?”. (Risas) “Y... no sé, depende de qué”. Y yo insistía, como pidiendo abstracción: “No, pero cuatro es un número alto o no?”. “No, no es tan alto”. “Ah, porque hoy rompí cuatro discos”. (Risas)

### **Podría haber sido peor, ¿no?**

Claro. Pero bueno, la cuestión es que quedó una semilla, indudablemente. Evidentemente el hecho de que en casa se escuchara música era un sedimento. Después, ya en la adolescencia estudié un poco de guitarra. Tenía la idea de hacer un conjunto. Como muchos dicen, a veces uno estudia música o un instrumento para tratar de conquistar chicas. (Risas) En una reunión te destacás. Imaginate... uno no tocaba un instrumento, era tímido, no hablaba, ¡no era nada! Se siente la inseguridad de la adolescencia. Pero ya había un piano en casa para esa época. En principio no me interesó especialmente, después empecé a ver que para ser un músico formado había que estudiar bastante. Entre otras cosas, escuché al conjunto “Yes”, cuya música es bastante compleja, y advertí que para hacer algo así hay que estudiar. Ellos eran tipos muy formados. Fue ahí que empecé a pensar seriamente en entrar al conservatorio, aunque finalmente no hice estudios formales acá. Lo que sí hice fue preparar el ingreso, empecé a estudiar piano. Lo notable es que a los dieciséis años me daba cuenta que me interesaba más la composición que la interpretación. Tenía compañeros que estaban en algo muy similar a mí, que estaban por ingresar, y conociéndolos me di cuenta que esta particular predilección mía de la composición por sobre la interpretación era un caso relativamente extraño. Que a casi todos, a esa edad, les interesaba más el instrumento. Yo tenía en cambio una predisposición muy fuerte hacia el estudio teórico. Hacia la armonía, por ejemplo. Después me di cuenta que el libro de armonía no ayudaba a componer. Son pasos,

son etapas. Pero antes de saber armonía, veía los libros de armonía y decía “Uh, ahí debe estar la verdad” (Risas) Pero no sentía rechazo a eso, al estudio teórico.

Y también aclararía que jamás pensé en dedicarme a nada pensando en cuanto ganaría económicamente. No entraba en mi universo mental. Tenía vocación y la tengo por las cosas que están más relacionadas con lo científico y con lo artístico. Y siempre lo que me movía era eso, quizás a un nivel que alguien puede decir: “Bueno, quizás era por inconsciencia”. Pero no estaba en mi universo mental el hecho de considerar si se ganaba o no dinero en esa profesión. Y, es más, cuando escuché alguna vez: “Yo no sé si seguir esto o lo otro porque dicen que de abogado tal cosa...”, me pegué una sorpresa bárbara. Como diciendo “Ah, ¿hay gente que elige así?”. Por eso, no era una traba eso. La traba que podía haber era en casa, que quizás a veces tendrían miedo. Pero, básicamente, así fue la cosa. Y ahí, bueno, ya después estudié armonía.

Gracias a Beethoven a veces digo que me dediqué a la música, porque también había quedado sonando alguna sonata de Beethoven. Y me empezó a tocar, creo que a los dieciséis o diecisiete, otra vez una fibra. Me dejó de interesar hacer un conjunto y pensé que la verdad podía estar en un individuo. O sea, que el enriquecimiento con la música no necesariamente tenía que ser en conjunto, sino que uno podía ser compositor. Pero, ahí hay otros factores, que es que me tomaba las cosas muy, muy en serio, y cuando quería tocar en un conjunto veía que los otros no tenían la misma actitud. O no estudiaban, o no tenían la misma actitud. Entonces fui quedando solista, y me fui encaminando hacia la música académica.

### **Y el acompañamiento de tus padres, ¿estuvo en aquel entonces?**

En el momento que empecé a dedicarme con todo a la música a mamá no le gustó nada. Y mi papá apostó por el sí. Eso es un

misterio, porque yo tengo dos hermanas: una cinco años mayor y otra cinco años menor. Y a la mayor, que se quería dedicar a la Filosofía, mi papá no se lo permitió. O, para ser precisos, le dijo que con eso se iba a morir de hambre, y que si ella quería estudiar Filosofía se hiciera cargo ella misma de los estudios. Que si quería que él la ayudara económicamente, que eligiera otra cosa. Y le dio un menú y finalmente estudió medicina. Conmigo él actuó distinto, al revés. Cuando mi mamá se ponía en contra, decía: “No, dejalo, dejalo”. Así que es un misterio. No sé si habrá un tema de conciencia, o una intuición, no sé. Pero en general, el círculo íntimo a nivel padres fue manejable. A nivel tíos había muchas críticas, o vecinos. Me acuerdo subir en el ascensor con una persona que me preguntaba “¿A qué te dedicás?”. “A la música”. “¿Cómo? ¿Solo a eso?”.

### **Tremendo.**

Por ejemplo una vez en la espera del dentista una señora me dijo: “Pero, ¿cómo? ¿Solo a eso?”. Y le digo: “Pero escucheme, señora, Beethoven se dedicó solo a la música”. “Sí, pero Beethoven era un genio”, me dice. “Pero con más razón, ¡a mí me cuesta mucho más que a Beethoven!”. (Risas) “Tengo que dedicar el triple de tiempo”. La mujer no sabía que contestar.

### **Es que realmente es así.**

Y sí.

### **Una carrera profunda, compleja, que lleva muchísimo tiempo.**

Por supuesto. Creo que uno tiene que creer en lo que profundamente le da oxígeno. Incluso papá decía después: “Elegí lo que te gusta, que lo demás llegará después por añadidura”. Y tuvo razón. No sé si fue o no una casualidad, pero bueno, cada uno tiene su destino, con las cosas buenas y las cosas malas.

**Tuviste suerte, igual.**

Yo creo que sí.

**¿En contraposición a tu hermana, por ejemplo?**

Yo no sé. Probablemente, cuando a uno le tocan intereses muy profundos, reacciona evadiendo caminos que le intentan imponer y que atentan a esos intereses. A mí me han llegado a decir: “Si vos seguís insistiendo en esto te internamos en un colegio pupilo”. “Intérnenme”, dije. Me planté. No, no lo hicieron. (Risas)

**Claro, estabas totalmente convencido.**

Y después: “Qué bien, Guillermo”. Después, años después. Los tíos: “Pero qué bárbaro”. Claro. Es un exitismo muy estúpido. ¿Qué, entonces, si le va bien a uno...? Lo genuino es la motivación de uno. Si esa motivación es pura, hay que alentarla. Y no esperar a ver si le va bien y si consigue laburo de eso para ver si se lo felicita o se le dice que se equivocó.

**Bueno, pero supongo que también tiene que ver la época, el marco, la familia, la historia de la familia, si hay en casa algún instrumento o no lo hay, etc.**

Totalmente.

**Las variables son distintas en cada caso. Y la zona del misterio también, ¿no? Sobre todo, en la composición, aparece como un factor decisivo algunas veces.**

Evidentemente era un hogar donde había música. Mi mamá era profesora de piano. Su nivel era el de profesora de barrio, digamos. Cuando me dio las primeras lecciones de solfeo, lo que me daba era solfeo hablado. Cuando yo preparé el ingreso y me hicieron los primeros dictados musicales, descubrí que

había todo un mundo pedagógico que desconocía. Yo no sabía que existía el “dictado musical” o que podía haber lectura a primera vista. Y todo eso no me lo dio mamá. Ni sé si ella sabía que existían. (Risas)

**No, bueno. Es que en una época los padres estudiaban piano. Sobre todo las mujeres, ¿verdad? Casi obligadamente. Algunas veces a su pesar, incluso.**

Efectivamente. Era como una cuestión de “status”.

**Muchas veces sin ningún entusiasmo, además.**

Sí, sí. Como algo impuesto, como un signo de distinción. Y mamá, de hecho, tuvo piano de jovencita en su casa y eso influyó. Su hermana también fue profesora de piano. Creo que la hermana llegó a tocar la *Appassionata*, que no es chiste. Y mamá también llegó a dar un concierto. Después dice que por dedicarse a la familia no siguió con eso, pero bueno.

**Y, Guillermo, en la composición, ¿cómo empezaste? ¿Cómo entraste en este terreno digamos?**

Bueno, yo sentía necesidad de componer pero creía que había que tener una serie de conocimientos que no poseía. Empecé entonces con algunos ensayos, pero que no me gustaban en general. Hasta que en un momento tomé clases de armonía con un maestro que fue profesor de Fermina Casanova, quien a su vez fue profesor de Carvajal, acá en el Conservatorio. Y él había sido alumno de Athos Palma. Es decir que yo fui “alumno- nieto” de Athos Palma, representante de ese grupo más reaccionario, ¿no? (Risas) Pero, tomé un libro de Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, que está traducido actualmente al español. En esa época lo conseguí en italiano. No sabía italiano, pero con un diccionario aprendí a leer en ese idioma. Y ese libro me sirvió

muchísimo, más que cualquier profesor. Como estaba en otro idioma yo no estaba muy seguro de entender, pero como hice un scherzo y el scherzo sonaba, dije “algo debo haber entendido”. O me hizo imaginar cosas que me sirvieron para armar ese scherzo tonal. También hice algo más libre, quizás más cerca de Prokofiev, y con eso me presenté a Kröpfl, que era un maestro que yo había averiguado en el ambiente que era importante. Se hablaba mucho de Gerardo Gandini y de Francisco Kröpfl. Y entonces, a los 21 años, cuando llegué a Kröpfl, ya había compuesto instrumental, tonal, y unas cosas más al estilo de Prokofiev. Kröpfl era una persona que tenía un nivel alto. Después también escuché otras visiones, pero en ese momento me sirvió mucho. Una persona que me di cuenta que partía de un nivel muy alto cuando pensaba.

Yo siempre cito la frase que una vez me dijo: “Bueno, ¿vimos *rondeau*?”. “No”. “Bueno, lea sobre *rondeau* y después vemos como es”. O sea, el tipo no iba a decir: “Esto es un *rondeau*, ABACA”, de librito. “Lea lo que hay y después empezamos a hablar a partir de ahí”. Ya en la primera clase me dijo: “Acá es fundamental cómo trabaja la percepción. ¿Leyó sobre la Gestalt?”. En ese tiempo no era común hablar de eso. De hecho parece que fue él quien trajo al país eso. “No, no leí”. “Bueno, lea tal libro”. Y ahí bueno, conocí más de la escuela de Viena. Y empecé a explorar otros universos. Y así fue como me metí en la composición del siglo XX, como una consecuencia natural. También, ocurre que cuando uno escucha cien mil veces un enlace V-I se satura de permanecer en el mismo sistema. Ya sentía yo la necesidad de un cambio...

### **¿... sentías la necesidad de abrirte un poco?**

De abrirme, claro. Y siempre que me abría y que creía descubrir algo, me daba cuenta enseguida que ya había sido descubierto hacía mucho tiempo. Pero ese proceso me

permitía entender mejor la historia. La necesidad de por qué las cosas fueron de un modo y no de otro, ¿no? Yo creo que las personas más capaces se caracterizan porque maduran muy rápido, a mí quizás me faltó eso. Eso se ve en los grandes genios de la historia, en el arte y en la ciencia también. Newton, más allá de que era otra época, tenía veintipico y dicen que a esa edad ya conocía toda la matemática de su tiempo. Cuando Stockhausen da las conferencias en Londres (tengo unas muy interesantes en casa) y habla de la pieza que compuso a los veintitrés años, titulada *Kreuzspiel*, da cuenta de sus motivaciones. Cuando cuenta por qué la hace, dice que quería unificar las tendencias de la música en ese entonces. Había asimilado todas las tendencias, todos los modos de pensar de la música de su época. Y era un pibe de veintitrés años. Yo noto eso. Bueno, Einstein lo mismo, con la relatividad. Y vemos de esos en todas las áreas. Bobby Fischer, genio de ajedrez. Dieciséis años, campeón de Norteamérica. Hay que ir a cualquier club y ganarle a cualquier tipo, en cualquier bar, de cualquier estado, de cualquier casa de todo Norteamérica. Dieciséis años. Y uno tiene sus tiempos de maduración, digamos, pero yo veo esa característica.

Finalmente, después a los veinticinco años tuve un trabajo, en Madariaga, donde dirigí un coro y un grupo de instrumentos de viento, que fue una experiencia muy buena porque me llevaba los métodos y los instrumentos a casa. Apenas podía sacar una nota en una trompeta, pero digo... si hago do re do y lo puedo tocar yo, lo puedo escribir tranquilo para cualquier trompetista. Me daba una noción de lo que era fácil y difícil. Y ahí me acuerdo que hice varias fugas, para terminar la educación más tradicional. Quería tener soltura. Hice una fuga en un día, yo me acuerdo.

**¡En un día!**

Sí, trataba de. Aunque sea a dos voces. Y ahí hice unas piezas monofónicas para piano, resultado de los estudios con Kröpfl, y eso sería casi lo que sería mi primera pieza. Era más personal, más una prosa rítmica. No tonal. Pero nada que ver con la simplicidad dodecafónica. No está el total cromático renovándose en todo momento. Hay notas que predominan. Me interesaba mucho ver cuándo algún segmento musical quedaba en la memoria flotando, por ejemplo la nota más alta. Y reinterpretar esa nota más alta que quedó en la memoria. Ahora no va a ser la más alta pero va a ser la última o la primera del otro segmento. Y atendía mucho al aspecto perceptivo. Y también derivaba reglas. O sea, ¿cuáles son los puntos cardinales de este segmento? Primera nota, última, más alta y más grave. Bueno, ¿cómo replanteo en el otro? A ver, los escucho. ¿Son, realmente? ¿Predominan para la percepción? A ver, en el otro segmento, ¿cómo interpreto esto? ¿Qué espero? ¿Me sorprende o no? Y así va. Una interacción entre percepción y derivación de regla.

**¿Y confiás en la intuición? Además de la percepción quiero decir. La intuición que te dice “esto se está agotando”, “esto sirve”, o “esto no sirve”. Uno cambia también de parecer, muchas veces de la noche a la mañana.**

Sí, yo creo que finalmente, uno tiene lo que llaman en inglés un “insight”. O sea, una visión, un flash de que algo funciona, o incluso de una concepción misma de dónde quiere hacer música. Cómo encarar la composición misma. Esto quizás nos deriva a algo que podría estar relacionado con otra pregunta, pero viene muy a colación.

*El arte, por definición es libertad, podemos decir. Pero esa libertad es libertad para ser intuitivo o para ser racional. Entonces yo aprendí mucho de encarar composiciones de un modo muy intuitivo y otras de un modo muy racional. O sea, sobre mí mismo. Pero esa racionalidad no puede sustituir,*

**|** yo creo, a la intuición. Fundamentalmente, la intuición es la rectora.

Incluso cuando uno usa una regla o crea una técnica, debiera tener la intuición de que eso va a dar buenos resultados perceptivos. No puede estar desligado completamente de la intuición. Yo creo, quizás, que la intuición es lo más importante. Pero, sin creer por ello que uno tiene que ser un asno en el aspecto racional.

O sea, el hombre tiene la esfera intuitiva y la esfera, digamos, racional, y no necesariamente una va en detrimento de la otra. Y en su ejercicio de artista es libre de incluso jugar con los resultados de obra a obra. Si uno es racional, deriva un sistema, o hace un plan de una obra, pero no tiene intuición de si esta obra funciona o no, o si tales aspectos funcionaron y otros no, entonces no creo que sea un buen músico. Eso es lo que pasa. Ahí se nota incluso cuándo uno es músico y cuándo no. Beethoven era un gran compositor, por ejemplo. Y cuando uno ve cómo se analiza la armonía, muchas veces piensa que nunca compuso nada la gente que explica armonía, porque se analiza, por ejemplo, diciendo: “I, primera inversión, pasó un V, vuelve a I en fundamental, IV de repercusión, I”. Los compositores no pensaban en absoluto de esta forma. Es algo así como que yo a alguien le haga leer un texto y me diga: “Acá dice mesa, acá dice jarrón, acá dice flor, acá dice la palabra entró, acá mujer”. Pero, ¿qué dice el texto? ¿Entró una mujer, fue al jarrón, puso...? “Ah no, no lo entiendo. Entiendo las palabras”. Eso es lo que hacemos en la armonía. Generalmente es describir punto por punto y no ver cuál es las jerarquías que adquieren, cuáles son las metas. Por ejemplo, el acorde dónde empieza y dónde termina. Que los otros están subordinados, son un ir hacia y no son la meta en sí. Y cuando uno lo ve en Beethoven por ejemplo, ve que el tipo lo escuchaba así. Puede haber decenas de V-I, y uno descubre de golpe que hay seis

compases donde predomina el V, porque repite una unidad de dos compases que es V-I-V. Como esa unidad empieza y termina en V, el V predomina. Como la repite dos veces más, tiene seis compases de un gran V. Y después uno ve que hace otros seis compases, donde predomina el I. Ahora, sí uno va acorde por acorde, tiene V-I-V-I-V-I-II-I, setecientos acordes. Entonces, da lo mismo que me digan eso o cualquier otro chorizo de la infinidad de chorizos de acordes.

**Sí, se entiende. Ese tipo de análisis no explica la obra.**

Bueno, eso decía Kröpfl. Un análisis debiera ser más explicativo que descriptivo. Y aunque, en el fondo, siempre en el análisis estamos describiendo, hay descripciones más sutiles. Uno puede describir cosas que están entre líneas, ¿no? Hay descripciones más superficiales. Este sería el caso. Incluso el dictado musical es así. El dictado musical enfatiza reconocer puntos, no enfatiza reconocer si una variación o una metamorfosis de una idea musical, de una entidad musical. Si se contrajo en el tiempo. si genero tensión o no. O si al revés, hay una zona de distensión porque hay una disminución en la densidad de eventos. Yo he tenido gente que tenía oído absoluto, pero que no tenía una audición inteligente. Y yo creo que es como una persona que lee un texto y no lo entiende, pero tiene una memoria tal que puede repetir las mismas palabras. Por supuesto que si uno no sabe leer la palabra, no puede aspirar a entender el sentido.

**Y hoy día, si te hicieran un encargo, por ejemplo, ¿cómo empezarías a componer? Es decir, ¿empezás escribiendo? ¿Empezás probando? ¿Cómo es?**

Bueno, yo creo que depende de si es un encargo o no. Pero una de las cosas que, a un nivel básico, es determinar para qué medios uno va a escribir la composición. ¿Va a ser para oboe y

orquesta de cuerdas? ¿O va a ser para voz y percusión? Después trato de entrar en la idiosincrasia de esos medios. Es decir, si es para clarinete, qué multifónicos puede tener, cuáles voy a usar. O no voy a usar técnicas extendidas. Trato de entender bien con qué cuento potencialmente por los instrumentos para cuales escribo, y si sé que es para determinada gente, con qué límites técnicos también eso me impone. No puedo escribir ritmos muy complejos para un grupo vocacional, supongamos. Esa es una de las primeras etapas, porque es como quien prueba su aparato de fonación. Sí, puedo pronunciar y me pueden escuchar de acá a tantos metros. Después, otra cosa es qué digo con eso. Básicamente es un proceso de maduración que consiste en empezar a visualizar cada vez más claro cuáles van a ser los ejes fundamentales, los elementos principales de la composición y cuáles los elementos subordinados. Y también, modos de cómo generar información musical.

*Es decir, para mí componer es como una exploración en el terreno de la percepción. Exploración del modo en que el cerebro humano procesa información acústica. De cómo el oyente construye expectativas, no solo con lo que escucha en la pieza, sino con lo que tiene almacenado de toda su historia, de toda su vida. Porque evidentemente uno procesa esa información acústica bajo el cristal de lo que tiene en la memoria. Y lo que tiene en la memoria es lo que respiró en su lugar y entorno cultural en donde vive. Todo eso juega. Y entonces es el desafío de encontrar.*

Sí dije que es una exploración. Que uno se ponga a explorar, o vaya a un terreno a explorar, no garantiza que encuentre algo interesante. Cuando uno encuentra algo que en algún punto le produce una respuesta emocional significativa, entonces escribe una obra. Es decir: Una obra sería concretar ese hallazgo. Y ese conjunto de lo que llamo “algo interesante”

sería lo que uno cree que suscita en uno y cree que entonces puede suscitar en otro. Lo que se llama experiencia estética, que va mucho más lejos de lo que uno dice “lindo o feo”. Yo a veces pongo como ejemplo que puede haber una película famosa, importante, de la que uno sale conmovido, pero en la que hubo un crimen. Uno puede decir: “es linda”, pero hay algo más profundo, más conmovedor, que tiene que ver con el arte y que supera el hedonismo, digamos. Lo que es placentero. A eso me refiero con experiencia estética. Entonces uno exploraría con todo lo que está en juego el modo en que el cerebro procese la información. Con la historia nuestra, con nuestros condicionamientos. Está todo englobado. Uno, digamos, puede tratar de explorar ese terreno para lograr algo interesante que suscite ese tipo de experiencia profunda, que conmueve de un modo tan profundo que quizás a uno le hace dedicarse a eso. O lo salva de un estado muy malo de ánimo y le da mucha esperanza para seguir adelante. Es decir: es muy profunda la música. O el arte en general.

¿Por qué la música toca tan profundo? Yo no es que tenga la respuesta. Pero hay hipótesis, por ejemplo, de Roederer, que es un científico espacial muy involucrado con la música. Organista, hizo un libro de psicoacústica que dice que uno escucha música y se siente irresistiblemente atraído hacia ella. Lo que por un lado es curioso, porque no es aparentemente esencial para la supervivencia. Si no comemos o no bebemos, nos morimos. Pero, ¿por qué necesitamos escuchar música? Y él dice que es análogo a un cachorro. Pensemos en un gatito jugando con un ovillo de lana. Es decir, la red neuronal del gatito lo instruye, digamos, para ejercitarse para la lucha y conseguir alimento a futuro. Por eso juega. Digamos que la música sería algo análogo al ser humano, pero respecto a mantener la red de procesamiento acústico-cerebral entrenada, por decirlo así. Porque esa red, en la evolución de las especies, en la evolución

filogenética, es de una complejidad tremenda. Hay que pensar que cuando los seres tienen movilidad y se trasladan de un lado a otro, es como que el entorno cambia directamente y tenemos que estar procesando información. Uno va a cruzar la calle y tiene que procesar con la vista. Quizás no ve un auto, pero escucha el ruido que lo alerta y se da vuelta. Uno está procesando. Y eso es un desarrollo. Nuestro cerebro es extraordinariamente poderoso en el procesamiento de información acústica. De hecho, mientras estamos hablando y nos entendemos mediante el lenguaje, a una velocidad pavorosa están comparando las huellas de acústica que tienen en la memoria. Vocales que pronuncio y consonantes que son respectivamente tonos con altura definida y ruido. A una velocidad extraordinaria. Y están integrando el sentido. ¿Cómo yo después voy a ir y voy a hacer una música I-V, V-I, I-V, V-I? (*Canta*) Tan, tan, tan, tan, tan. Entonces, componer es la aventura de tratar de encontrar algo interesante para darle a ese extraordinario órgano que es el cerebro. Pero con lo que tiene almacenado, que por otro lado está condicionado por donde vivimos, por ser occidentales, etc.

### **Bien complejo es el asunto, ¿no es cierto?**

Sí, es todo un desafío. Por lo menos para el compositor honesto. Uno podría decir: “A ver, me voy a anotar en tal concurso. ¿Cuál es el gusto del jurado?”. Tal cosa. Y lo hace de afuera, y no lo mueve. Pero eso no es realmente la representación más genuina de alguien motivado por el arte. Yo en general diría que acá uno ve el piano y tiene todas estas alturas. Y que uno puede decir: “Yo soy libre. Puedo ser tonal o atonal. Puedo agarrar dos listones y bajarlos todos juntos. O hacer un bajo alberti en do mayor”. Tengo toda esa libertad para generar fenómenos que desencadenen respuestas emocionales y eso es apasionante. Como que uno se ilumina

y dice: “Esta sensación es inédita, nunca la había tenido yo en la vida”. De hecho, cuando yo me dediqué a la música fue por eso. Me acuerdo con el concierto de Schumann para piano, que tenía emociones que no sé si después he tenido tan profundas. De adolescente, era una revelación. Es decir, no imaginé que podía sentir esto. Es como que todo está bien. No hay problema. Evidentemente, con esa sensación, no iba a decidir si me dedicaba a una cosa o no por si ganaba o no dinero. Lo que sí hay que tener en cuenta es que así como las ideologías penetran en uno casi sin darse cuenta, y uno puede repetir lo que dicen los medios sin querer, incluso convencido, también reproduce modos de decir música. Muchos a los que les interesa la composición están motivados por música que escucharon del siglo XIX. O música popular. Y creen... Después no le encuentran sentido a otras cosas. Pero hay que estar muy alerta que la verdadera composición no es reproducir esos clichés. Para mí, al menos. La composición es un verdadero desafío. Yo antes pensaba que una persona muy inteligente, racionalmente, podía inventarse sus reglas. Pero es realmente un desafío. Yo diría que en armonía no van a aprender composición. Que en contrapunto tampoco. Que uno va a tener elementos, madurar qué es una técnica musical. Y va a entender mejor la historia, porque va a ver que cuando Beethoven contrasta un tema A y un tema B no es que tuvo la inspiración: “voy a hacer un contraste”. Eso venía ya, ese modelo del contraste ya estaba. Lo había heredado de antes. Ahora, lo hacía a un nivel, digamos que, por supuesto, muy bueno. Pero, de todas maneras, hay un montón de cosas heredadas. Entonces uno aprende al estudiar armonía, contrapunto, formas, qué fue heredado y después aprecia mejor la grandeza de ese compositor. Qué hizo con eso heredado. Cómo modificó eso. Por ejemplo, el caso de Beethoven, que terminó haciendo otras cosas muy distintas de su comienzo. Pero, primero uno no sabe qué es personal y qué fue de la

época. Hay cosas que las dictaba la época. Estereotipos, ¿no? Bach es bárbaro para el contrapunto tonal, pero la historia de la polifonía y la imitación venía ya desde lo vocal de antes. De Josquin, y aún antes. Entonces, para eso sirve.

Cuando ustedes vayan a componer, van a ver si realmente uno no quiere reproducir clichés. Otra cosa es decir: “Yo quiero componer al estilo de Beethoven”. Cuando yo hice aquel scherzo, fue una especie de Schubert, de Beethoven, en base al libro de composición. Reproducía fórmulas.

**|** *En realidad, el compositor tiene que buscar estar más solo de lo que uno cree. Y tiene que resolver un desafío propio.*

Puede ser técnico, pero esa técnica es una técnica que inventa él para resolver problemas perceptivos que imagina que pueden ser interesantes. Perceptivos cognitivos, digamos.

**Guillermo, te vuelvo a llevar al momento de la composición y te propongo esta serie de preguntas, ¿es realmente muy complejo tener un material? El comienzo de una obra, ¿es desde un material? ¿Escribís de izquierda a derecha? ¿Escribís a mano? ¿Probás lo que escribís?**

Bueno, hay piezas que han sido hechas completamente en el escritorio, podemos decir, sin tocar casi una nota. Y otras casi en el otro extremo, con un constante feedback de lo que se escucha. Uno siempre tiene que tener una idea de lo que se escucha. Y cuanto más escucha uno, más entrenamiento tiene. Disculpen que mencione a Beethoven pero es un caso paradigmático de esto. Se volvió sordo y componía. Es decir, tenía una buena audio-perceptiva. ¿Y por qué sabía cómo sonaba? Porque el tipo había estado tocando todos los días durante años y años, e improvisando. Sabía cómo funcionaba la cosa. Ahora, si uno escribe para una gran orquesta...

bueno, quizás se desvirtúa el querer escuchar. Entonces quizás, con experiencia, habiendo analizado mucho, uno tiene una intuición que no depende tanto de un instrumento, de una fuente externa. De todas maneras, hay casos: Stravinsky, un gran compositor, decía que no podía componer sin usar el piano. Yo he probado de distintas formas. En el curso de la composición a veces sí hay un disparador, o prueba al piano de una idea. Después pienso, la voy madurando, derivo reglas de transformación de eso y voy al escritorio. Después las pruebo, quizás no pruebo nada y pongo en juego ciertas reglas que yo mismo creo para esa composición, a ver cómo funciona eso. Intuyo ya que puede dar resultados interesantes, si no, no lo haría. Y otras son con más feedback. Yo diría que tengo tres áreas distintas: una, composición instrumental; otra, electroacústica y otra, la música algorítmica. Que si queda tiempo podemos hablar un poco de eso. Pero, respecto a la electroacústica es constante el feedback que tengo. Escucho... Mucho es por ensayo y error, porque, para empezar, no siempre hay notación.

### **¿Y qué pensás de la escritura?**

Bueno, yo pienso que hay una relación entre escritura e idea. Muchas veces para una idea no era adecuada la escritura tradicional y entonces se justificó un nuevo tipo de notación. O sea, la idea de, por ejemplo, una notación analógica, se justifica en tanto la idea que uno tiene se ve mejor transmitida mediante esa otra notación.

**O sea que estás abierto a utilizar cualquier notación en pos de mejorar la idea y respetarla.**

En la medida en que lo necesite.

**Claro.**

Como regla general diría que trato de ser lo más tradicionalista posible. Parece que suena mal esto pero es más bien... También se podría leer como un acto de humildad. En tanto no tenga una idea que me exija, trato de entender la idea que tengo entre manos, y si la notación tradicional me sirve, uso esa. Si requiero otra notación, la cambio. En general la tradicional me ha alcanzado bastante, salvo por momentos que he explorado descoordinaciones métricas o tempi distintos y tuve que cambiarlo. Pero sí estoy abierto, por supuesto.

Podemos decir que es parte de la composición, eso. Es entender qué notación es la más adecuada para transmitir lo que uno quiere transmitir. Y no siempre la notación tradicional es la más adecuada. Y muchas veces la notación tradicional es la más adecuada, pero alguien escuchó de otras notaciones y usa innecesariamente esas notaciones y parece modernista, pero no se justifica por la idea. Hay una íntima relación entre notación musical e idea. Y de hecho, por ejemplo, en la electroacústica no hay notación que refleje, por lo menos de un modo espontáneo o analógico, la idea. Uno no puede dibujar el timbre. Puede dar una receta de como componerlo. Pero la naturaleza multidimensional... Uno puede manejar la vertical para altura, la horizontal para el tiempo, la oblicua para la dinámica, por eso las tipografías musicales fortissimo aparecen oblicuas, como para que no absorba ni lo horizontal ni lo vertical. Cada dimensión tiene su parámetro, pero son dimensiones relativamente escalares. O sea, yo estoy en una altura acá y después un semitono arriba, o un cuarto de tono, o lo que sea, pero lo puedo ordenar de arriba a abajo. De menor a mayor. El tiempo también, este es el comienzo, este es el final, y el tiempo avanza en una línea. La dinámica también, del piano al forte. Con el timbre no puedo. Hay interesantes estudios respecto a organizar el timbre, pero no es fácil. Puede registrar instrucciones de cómo llegar a ese timbre.

“Apretar tal botón”, “hacer esto”. Pero no es que desde la notación lo transmita de un modo espontáneo, como cuando veo una escala que sube y que baja, digamos. En la electroacústica tengo mucho *feedback*. Es muy complejo, todo esto daría para una charla aparte.

**Sí, tal cual. Guillermo, entiendo que estás dando la asignatura Composición.**

Sí, sí.

**Les pregunté a todos los profesores qué hacían, qué se pide en la cursada, básicamente, porque también ellos tienen que elegir.**

¿Cómo encarar la enseñanza de la composición?

**En realidad, qué se hace en primer año, qué se hace en segundo, etc. Si tenés ganas de hablar de electroacústica también sería un gusto, porque es tu materia.**

No, claro. Composición tradicional... De electroacústica hablo poco, o nada. Yo creo que es importante, digamos, entender la historia y ver cómo compuso Josquin Des Prés, Beethoven, Bach, Schönberg, Webern, Stockhausen, los docentes de la carrera, los espectralistas... Y cuando uno conoce eso, o mientras va conociendo todo eso, decir: “Y bueno, ¿yo cómo compongo?”

**Claro.**

Uno adquiere un contexto que le permite, al menos, ser más cauto, digamos... porque hay gente, a veces, que se cree que ha descubierto la pólvora y eso ya está...

**Bueno, es que hay conocer la historia.**

Hay que conocer la historia. Entonces, en ese sentido, yo generalmente hago varios ejes. Divido la enseñanza de la

composición. Busco que, por un lado, se hagan ejercicios de estilo, que algunos están en contra, pero para enseñar cosas que me doy cuenta que no las aprenden en ningún otro lado, aclarando bien que el ejercicio en estilo no es composición. Eso tiene que quedar absolutamente claro. Otros ejercicios son pautados, impuestos. Pero son ejercicios porque hay pautas, justamente. No es libre. Por ejemplo, la secuencia de Berio para flauta la uso mucho para meter al alumno que recién empieza en lo atonal. O sea, por un lado hace ejercicios tipo Schumann y por otro lado escribe melodías atonales.

### **Interesante.**

Es un desafío para la percepción que ya no se puede demorar más. Y finalmente, lo más importante, el tercer eje, que es composición absolutamente libre, donde puede ser racional o intuitivo. Y donde le digo: “Bueno, vos hiciste una pieza, un ABA al estilo Schumann. Sabés también componer una melodía atonal y con notación analógica, encima”, tal como es la versión más conocida de la secuencia de Berio de flauta. “Entonces, fijate qué extremo distinto de hacer música”. Ya en el primer cuatrimestre uno vio esas dos cosas. “Bueno, ¿vos qué harías?”. Entonces trato que haga pie en algo que a él le guste, aunque sea impresionista. No se puede pretender, cuando quizás ni siquiera los docentes cambiemos la historia, que el alumno cambie la historia. Pero sí tratar de que sea eficiente con el tiempo y empiece a darse cuenta qué es la composición.

Entonces, es muy probable que traiga y que sean clichés. Por ejemplo, muchas veces, trae algo libre y parece una obra de estilo mal hecha. O quiere hacer estilo y tiene un montón de fallas. Entonces después pega con libre... Este es el mayor peligro, digo. (Risitas) Claro... Suena como Schumann y hay quintas consecutivas entre bajo y canto, errores en el contrapunto, mal las cosas... Pero todos son debates. Y lo bueno

es cuando en la clase hay gente que trae cosas muy distintas. Generalmente se da cuando hay cierta cantidad de gente. Hay enfoques tan distintos entre los alumnos, entonces se discuten entre ellos. Digo, “Esto tiene afinidad con el impresionismo”, que pasó a comienzos del siglo pasado, a fines del siglo anterior incluso. Y va tomando conciencia. Y después bueno, lo vas llevando por lo que llaman “la hora cero”, de los cincuenta en adelante, la escuela de Viena. Me interesa también la historia menos oficial. El minimalismo. O Feldman. Que conozcan todo lo posible. Y que digan: “Ah, esto ocurrió. Esto es el mundo. Yo encuentro resonancias, digamos, afectivas, con esto o con lo otro. Soy cauto porque conozco mucho”. El alumno vio un montón de cosas, pero de golpe. Aun así, se siente motivado con cierta búsqueda, y bueno... ese está encaminado. Eso generalmente es algo de Composición I y la mitad de Composición II. Ya, Composición III, IV... A nivel orgánico trato que vayan de una pieza para piano a orquesta sinfónica, pasando por cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos.

### **Eso sería en Composición III, ¿no?**

Exactamente. Y ahí doy ya completa libertad, no doy estilo, nada. Esto era más primer año. Y ahí ya los suelto. Pero me aseguro que sepan qué es una sonata y que hagan un allegro, porque ya no hay tiempo. Entonces después leo estas conferencias de Stockhausen, donde dice qué es un allegro de sonata. Dice cómo él no hace ese tipo de música. Como él dice, “En Beethoven, la misma figura (*canta el tema de la quinta sinfonía*), aparece bajo múltiples luces”, que son las distintas variaciones y elaboraciones. “Nosotros hacíamos otra cosa”, dice Stockhausen. “Hacíamos todas figuras distintas. Sistemáticamente evitábamos toda repetición. Pero bajo una única luz. Y esa luz es la serie”. Entonces, cuando uno ve que lo decía un muchacho de veintipico de años, y que tenía toda la música en la cabeza, el alumno empieza a madurar. Yo tengo una experiencia muy

interesante, quizás alguna vez te la comenté. En Composición III, cuando yo daba libertad total, muchos abandonaban.

**Y sí, es muy difícil al comienzo. Además, Composición III es un momento de articulación en la carrera. Tal vez un poco por la madurez, por la información, o porque ya te diste cuenta que tenés que encontrar algo y no sabés exactamente cómo es. Es durísimo pero muy importante.**

Y esa es la composición real.

**Sí, tal cual.**

Ese es un compositor. Hay casos de grandes compositores que han dejado de componer por años o, directamente, que han dejado la composición. Sibelius creo que en un momento paró de componer directamente. Wagner tuvo un parate importante. Schönberg también. Beethoven también, aunque por circunstancias personales. Pero, yo me acuerdo que había un libro de Eudeba, *El taller musical...* Beethoven decía, cuando volvió de ese tiempo sin componer: “Me di cuenta que todavía me acordaba cómo componer”. Interesante. Y es el momento en que uno entiende qué es la composición: cuando no lo llevan de la nariz, y dice, como decía hoy: “tengo tales medios, como todas estas teclas...”.

**Lo dijiste antes. “Estoy solo ahora”.**

Bueno, ¿qué hago con esto? Claro, “estoy solo”.

**Solo y libre. “¿Qué lío!”**

Exacto.

Hasta que no se tiene esa sensación, no es fácil saber ni entender qué es la composición, incluso para alguien a quien le atrae.

Y hay actitudes muy distintas. Stockhausen lo dice. Cuando escuchó una música que no le encontró sentido, se sintió deslumbrado y la quiso escuchar muchas veces más. Dice: “Un verdadero artista siente que se le parte la cabeza cuando hay algo que no comprende”, criticando a Theodor Adorno, que criticaba a su vez ciertas músicas contemporáneas. No todas, pero como diciendo... Era un tipo esquemático Adorno, de fondo. No era un creador. Es más, es filósofo, pero quería haber sido músico. Eso dice Stockhausen. Es más: Adorno estudió con Alban Berg. Pero no es una persona creativa.

*Es interesante, el vacío, el estar solo. Quizás ya lo sepan. Quizás alguno de ustedes lo sepa mejor que yo. Pero no es fácil saberlo tampoco, o descubrirlo. Algunos lo descubren y no quieren componer. Yo he tenido gente que me ha dicho, en tercero: “la verdad es que quizás, me doy cuenta que no tenga nada para decir en música”.*

*Cuando a uno le dan todas las reglas, es fácil. Lo llevan como por la nariz. Pero esas reglas... No estás creando nada. O estás reproduciendo, aprendiendo a imitar cómo hablar otro. Cómo habló una época.*

Es muy común componer en estudios tonales porque no se asimila el siglo XX, y los que creen asimilar el siglo XX, componen y suena a la década del sesenta, que es otro peligro que hay. Que está muy bien, si uno auténticamente llega a eso, porque en la década del sesenta pasó de todo. Ideas de obra abierta... Es un planteo bueno. Ya en el cincuenta... Lo que estábamos hablando: la década del cincuenta es la época de la revolución de Anton Webern.

Quisiera decir algo, ya que me acordé, para tener una noción de lo que son los grandes genios de la historia y lo que son ideas musicales. Porque yo hablo de idea musical como suscitar una

experiencia estética, pero puede haber otras descripciones u observaciones que pueden ser útiles. Para mí, por ejemplo, Webern y Mahler son dos compositores que están en la historia pero muy distintos. Gustav Mahler y Anton Webern, alumno de Schönberg. Quizás ya lo conocen a Schönberg, no sé.

### **Schönberg sí, leyeron algo de *El estilo y la idea*.**

Bueno. Schönberg tuvo dos alumnos, que han pasado a la historia, los más importantes. Uno era Alban Berg y el otro era Webern. Webern, con N al final, no Weber, Carl Maria von Weber.

Ahora, Anton Webern opera en la música con una especie de reducción, y las *Opus 5*, la número 1, parece una especie de forma sonata, que dura el tiempo de una canción. Porque Webern era conciso. Ahora, si uno piensa, te pone la piel de gallina lo que está haciendo el tipo, porque nunca en la historia había habido una forma sonata que durara lo que dura una canción: dos minutos. Una forma sonata, que es la misma que se usa para sinfonía, duraba varios minutos. Por otro lado, están los que en el siglo XIX hacían una canción. No duraba lo que duraba una sinfonía, ni un allegro de sonata. Duraba dos, tres minutos. Webern, crea un divorcio entre duración y complejidad en música, cosa que nunca había ocurrido. Eso es un tipo que tiene ideas. Toma la forma sonata y la expresa en la forma de una canción, en la duración de dos minutos de una canción. O sea, por primera vez, lo complejo, la complejidad de una forma sonata (que en los libros de formas, incluso en el de Schönberg, llaman “la gran forma”, como diciendo “va a durar mucho tiempo”), es expresada en la brevedad. Y si uno piensa en Mahler, curiosamente, ve lo contrario. La primera sinfonía de Mahler... El primer movimiento, que dura un montón, está hecho con una canción. O sea, Mahler toma una canción, que es algo corto en teoría, y lo estira a dimensiones sinfónicas.

Y Webern toma la complejidad de la sinfonía y la reduce al tamaño de una canción. Entonces, cuando yo puedo transmitirle esto a los alumnos, y ya desde primer año se los empiezo a dar, de golpe el alumno dice: “Ah, yo soy disonante, consonante, pero mi concepción del tiempo es tradicional”. Siglo XIX, esquemas sintácticos tradicionales. Ahí se dan cuenta, cuando empiezan a decir: “Ah, estos tipos tenían ideas”. Y que además te parta la cabeza escuchar la música.

Entonces, a eso me refiero con las grandes ideas. Si uno tiene una idea grande así, bueno, quizás pase a la historia. Quizás tampoco pase, porque muchos genios no han pasado. Pero estos eran tipos geniales, lo mismo que Beethoven. El último Beethoven hace una música que nunca se había escuchado en la historia. Estas cosas que digo de Mahler y Webern... Nunca había habido un Webern, ni había habido un Schönberg, un tipo que escribía atonalismo libre.

### **Pero no la microforma.**

Claro, pero no la condensación de Webern. Y de esto se dan cuenta. En la década del cincuenta, Webern tenía algo distinto que Schönberg y lo levantan como bandera, diciendo que había entendido bien la naturaleza de lo serial. Hay otros también, a comienzos del cincuenta. La serie, para ellos era algo tan importante, para la joven generación de Stockhausen y Boulez, que hacen una publicación que la llaman *Die Reihe*, que en alemán quiere decir “La serie”. O sea, la publicación se llamaba *La serie*.

### **Claro.**

Y la versión serial era muy profunda para algunos compositores. Por ejemplo, Milton Babbitt dice: “La serie de un oratorio de Schönberg no satisface las condiciones intervállicas de la mayoría de sus series, y yo atribuyo a eso que

Schönberg no pudo terminar el oratorio”. Para cualquiera que tenga comprensión elemental del serialismo, simplemente bastaba seguir repitiendo las notas de las series melódica o verticalmente; que eso es, como define un tratadito, el ABC del serialismo, del dodecafonismo. Miren que visión profunda tendría Schönberg que, según Milton Babitt, la serie tenía una estructura interválica tal que al no ser la habitual que él solía manejar le impidió terminar la obra. Bueno, esas son ideas. O sea, la idea sería tratar de entender por qué no la terminó. Si yo digo: “Pero yo con esta serie la puedo terminar. Simplemente sigo poniendo las notas que me dictó la serie”, quiere decir que no entendí la idea.

Entonces, volviendo a la enseñanza de la composición, que vos me decías, mi objetivo es que entiendan estas ideas, esta profundidad de ideas de la historia. Entonces uno es más consciente. Pero, para entenderlo, hay que entender las funciones formales del sistema tonal, etc. Y hay poco tiempo para eso.

**Claro, además es tan complejo por momentos.**

Yo le pregunté a alumnos que han hecho sonata, “¿No creen que es demasiado? ¿No podríamos saltarlo?”. Pero el que hizo la prueba no lo quiere dejar. Porque en mi experiencia... Ahí puedo, quizás, sin desmerecer a nadie... Pero veo que no lo ven. Yo hago un test, digo: “¿Cómo funciona acá esta sonata de Beethoven?”. Primer año, o segundo, a más tardar, primer cuatrimestre de segundo. Y nadie dice lo que para mí es la idea fundamental de Beethoven. Cuando lo ven, les parte la cabeza como me partió a mí. Entonces ya me quedo tranquilo. Pasamos. “Traten de hacer una sonata, no hace falta que sea a este nivel”. Pero les queda. Hay un antes y un después. Y no es lo más importante de Beethoven cómo hace una sonata, que si era tema A o tema B. No. Tiene que ver con lo que decía recién de Mahler y Webern. Es la concepción del tiempo. Es la concepción de las ideas. Cómo una cosa, que quedó en la memoria

de corto plazo, recurre en una idea nueva, pero aquel núcleo quedó. Nadie dice esas cosas. Y el tipo las escuchaba y por eso la música es buena. Entonces uno aprende. No aprende a componer una sonata, aprende sobre las ideas musicales. Entonces trato que tengan esa base, porque si no es un pecado que estudien armonía, contrapunto, formas, acústica, orquestación, historia y no puedan señalar una idea musical en Beethoven. (Risas) Es lo mismo que estudien veinte materias en filosofía, después les des un libro y les digas: “¿Cuál es este libro?”. “No, no entiendo el texto”. Es increíble. Entonces, mi primer objetivo es ese. Con eso, después decís: “¿Viste esta idea, o estos modos de pensar la música en el esquema tonal? Bueno, mirá lo que pasó en la década del cincuenta. Mirá que distinto es el minimalismo de Stockhausen, o de ciertas obras de Stockhausen”. Y ahí es donde algunos se apasionan y otros se sienten apabullados. Como te contaba, me decían: “No tengo nada que decir”. O, “me dedico a otra cosa”. Pero ahí, quiere decir que no hay algo tan genuino. Si le tira la música va a seguir, porque uno hace su camino.

### **Sí, también hay que madurar y darse tiempo.**

Pero por supuesto. Ustedes van a creer por momentos que han llegado a un nivel bueno, malo, o se van a deprimir. Pero dentro de diez años van a ser otras personas, con otras vivencias, con otros dolores y con otras alegrías que les van a cambiar la perspectiva de la vida. Y después de diez años más, también. Y si usan la cabeza siempre van a llegar a viejos y van a tener mucha riqueza de vivencias, van a seguir descubriendo cosas y va a aparecer otra vida. Va a haber, quizás, un nexo común con el que eran de adolescentes, o cuando eran chicos. Pero van a decir: “Pero, eso parece otra vida”. A mí me pasa... Aunque todavía no tengo ochenta, ni sesenta. Ya el mundo en el que vivía de adolescente o de chico... No había computadoras. Era otro mundo. Las comunicaciones, internet. Es otro

mundo. Y eso también... Porque a uno el mundo lo condiciona, de alguna manera.

Si querés puedo, no sé, comentar algo sobre lo algorítmico, o cerramos algo.

**Lo que vos tengas ganas, Guillermo, tenemos un buen rato todavía.**

Yo creo que en media hora quizás se puedan escuchar un par de cosas. Hago un comentario sobre la composición en general, y si quieren escuchamos una cosa, digamos. Y las preguntas serían interesantes. Salvo que demos primero a las preguntas.

**Como quieras. No quisiera saltarlo, porque las dos cosas son importantes.**

Sí, las dos. Bueno, les comento esto, y que las preguntas sean al final. Yo creo que la composición, les decía, puede ser más intuitiva o más racional. Y creo que en general, en la historia, está lo que se llama composición rigurosa, un extremo, y en el otro, podría estar la composición libre. Por composición rigurosa, no... Son tipos de composición, que resultan de procedimientos como la fuga. Es decir, donde hay ciertos principios y que uno es consecuente al máximo con ellos. A un extremo. En cierto modo Stochkausen sería también bastante riguroso. Ese mismo compositor a veces es más libre. Bach hizo fantasías. Entonces, también puede ser.

Entonces, yo traje un ejemplo. Como decía, me gusta explorar los distintos enfoques. Pero, lo que traje es un ejemplo de composición rigurosa. Y la idea es esta. Acá si tenés un marcador puede ser útil. Yo, digamos, pensé en un problema morfológico. Imagínense... Lo que yo traje para escuchar es una suite donde hay una pieza, llamémoslo pieza uno (que yo

llamo “pieza madre”) que por ejemplo tiene, en este caso, algo así como 5120 sonidos de piano, ataques de piano. Y la idea es componer una suite, o sea, una pieza dos, pieza tres (eventualmente puede haber más piezas), donde estos 5120 sonidos vuelven a reaparecer. O sea, que estas piezas reutilicen la materia prima portada por una pieza que uno toma de uno o de otro. Puede ser una pieza de Bach o compuesta por uno. O sea, la regla, en cierto modo, sería: estas piezas forman parte de una suite, pero en esta suite cada pieza está obligada a reutilizar la misma materia prima. En otras palabras, no omite ningún sonido suministrado por la pieza madre y no agrega ninguno que no estuviera en la pieza madre. Uno podría hacer una cantidad de piezas tremendas, pero acá viene la cuestión. Dado que hay billones, billones, billones de piezas que se podrían hacer así... No voy a entrar en el aspecto matemático, pero una formulación más rigurosa... En realidad, del punto de vista teórico uno podría hacer infinitos ordenamientos. Porque no son permutaciones, es más complicado, pero no puedo entrar ahora ahí.

### **Sí, debe haber diferencias.**

Simplemente: si yo a una pieza la fragmento en cien partes y busco todos los ordenamientos de cien fragmentos, tardaría billones de veces la edad del Big Bang en escuchar, uno tras otro, todos los ordenamientos. Entonces, lo que yo me propuse es: Supongamos que una pieza dura cinco minutos y la fragmento en cien partes. Yo puedo formar una suite, donde cada pieza me muestre un ordenamiento posible de los cien fragmentos, y de este modo utiliza esto 5120 ataques. Pero tardaría billones y billones de años. Entonces, supongamos que, me dicen: “No, pero tu concierto dura cuarenta minutos. Tenés que elegir ocho piezas de cinco minutos”. ¿Cuáles elijo? Bueno, yo quiero inferir aquellas que representa fronteras de la percepción. Fronteras en donde se escuche una

gradualidad extrema, y me conduzca a una experiencia perceptiva absolutamente distinta a la de la otra pieza, que me muestre los mismos sonidos generando fenómenos de un contraste abrumador, bajo la restricción de esta inicial, de reutilizar la misma materia prima. De manera que de escuchar, por ejemplo, estas tres piezas, me demostraría la materia prima y una especie de revelación de cómo con esa materia prima puedo hacer experiencias musicales absolutamente distintas.

Entonces, posiblemente, con ocho piezas yo puedo bosquejar todas las experiencias, digamos, contraste o gradualidad. Yo hago esta analogía: Imagínense que uno tiene un segmento acá, tiene infinitos puntos de acá hasta acá. Y alguien me dice: “Pero, no tenés tiempo de dibujar infinitos puntos”. Es decir, ponele que cada punto es una pieza que tenés... En tu concierto entran cinco piezas. Bosquejáme esa virtual infinitud con cinco puntos. Entonces yo hago así: tomo los dos extremos, el central y los equidistantes y transmito propiedades de este segmento tales como la longitud y la orientación horizontal, ahorrándome un montón de tinta. Es decir, no tengo que graficar una infinidad de puntos como hice acá. Del mismo modo, ¿cómo puedo, con pocas piezas, bosquejar la experiencia que un oyente hipotético que tuviera billones y billones de años escuchando, dijera: “Me impresionó una que escuché después de tres mil millones de años, donde la altura procedió de un modo tan gradual que me impresionó porque ninguna otra de la suite, en este billón de años, superó a esa”? Entonces, yo busqué hacer un programa de computación que extraiga esas piezas. Y una aproximación está acá. Está la pieza madre, y piezas muy distintas que van desde un punto de vista muy gradual, y otras desde uno muy contrastante. Entonces, si querés vamos a escuchar.

### **Es la Suite infinita, ¿verdad?**

Sí. La idea de suite infinita es que es en el terreno de lo algorítmico. Es decir, no es en realidad composición instrumental. Y permítanme nada más decir esto respecto a la pieza madre: la pieza madre es una pieza que yo me prohibí mostrar como pieza porque fue el resultado de un accidente, digamos, de pruebas de software. Pero que la prohibía más por razones estéticas, porque hay repeticiones y yo me prohibía repetir. Después de un tiempo, ya, cuando uno dice: “Va pasando el tiempo, un día me voy a morir. Me juego a lo que sea, acordes mayores”. Ya no te importa nada. (Risas) Entonces, dejo la repetición. Y esta pieza está organizada así: es A, B, y una coda C. Y todo esto se repite otra vez. Podría haber puesto barra de repetición. Esto es una cosa muy... Con tendencia regular y muy impulsiva. Pa-pa-pa-pa-pá (*canta*) Es activa, podemos decir. En cambio B es más calmo, y hasta lleno de cuartas y quintas justas. Bucólico. Este C, es un *prestissimo*, es cortito. Después se repite todo otra vez.

Lo interesante es que cuando uno escucha las otras piezas de la suite, uno no detecta, a nivel macro, estructuras de repeticiones, porque todo fue reordenado. Pero sí recuerdo de la pieza original: que esto es motórico, impulsivo, esto es cuartas, quintas, ambiente bucólico, que esto es un *prestissimo* furioso, rapidísimo, *pianissimo* con *sforzatos* salpicados, reconoce de golpe qué es de un lado o de otro. Entonces, si querés escuchamos la pieza madre. Yo los voy guiando. Y estas piezas duran, cada una, siete minutos y pico.

### **La primera, ¿“Pieza madre” entonces?**

Pieza madre. Sí, sí. Les digo una cosa, está música está gratuita por internet. Ya ven, nunca tuve un espíritu, digamos, de ganar dinero. Es decir, esto podría venderlo. A veces lo vendí

acá, para compensar los gastos. Pero el MP3 está gratuito en una página que es [www.infinitesuite.com.ar](http://www.infinitesuite.com.ar). Y ahí pueden volver a escuchar. Es esto, este mismo CD, como MP3.

**Ahí va.**

Ahí está.

**(Suena la primera pieza de la Suite infinita).**

Terminó la primera pieza. Ahora, fijense la segunda, explora contrastes muy fuertes, de modo periódico. Son las mismas notas de recién, sin omitir ni sacar, en un proceso muy gradual desde cierto punto de vista. Se prioriza gradualidad en la altura, después el descenso. Y el ritmo se ve asociado, de manera que agarra los pedazos que permiten variabilidad en la altura. De lo más calmo a más tenso. Estos pasajes, todos, vienen de B.

**Las duraciones totales no cambian entre pieza y pieza, ¿verdad?**

Es todo idéntico. Todo. Lo que a mí me interesó es la idea de que cuando uno piensa un *crescendo* o *decrescendo*, piensa en seis segundos, siete. Y acá hay un proceso que dura siete minutos. Esto es inhumano hacerlo a mano, por eso hice un software. Y también es inhumano tocarlo, pero existe una versión para Disklavier que se tocó en un piano acústico pero automático, que uno ve las teclas bajarse.

**Hay uno de esos acá, ¿no?**

Hay dos. Y acá está la grabación de la pieza madre, de una de las piezas, en dos versiones. Te lo regalo.

**Ay, ¡gracias!**

Es por la invitación.

Y el contraste, bueno... El contraste es una pieza que se vuelve previsible. *Contrastes I*, subjetivamente, escucho que es un contraste, y por ende se vuelve previsible. Pero, cuando llega, aun así, sorprende. Aun así, porque uno no imaginaba que fuera tan contrastante.

Así que esto es un ejemplo de composición algorítmica. Quizás alejado más de lo que ustedes piensan. Pero, yo pienso, ¿qué nos distingue hoy en día de la generación anterior de compositores? Ligeti, Stockhausen... Generaciones que hubieran sido mis padres. Berio nació en el 25, igual que mi papá.

Esa generación no tuvo computadoras y nosotros tenemos. Entonces uno las puede utilizar. Puede incluso aprender programación y no usar los programas ya hechos para resolver los problemas técnicos o musicales inhumanos, como este. Pero claro, es casi como hacer dos carreras, porque hay que estudiar programación.

**Si te parece abrimos el espacio a las preguntas.**

**ALUMNO: En las clases de composición que vos das, ¿son a partir de segundo? ¿O ahora no estás dando composición?**

Estoy dando, pero le dedico mucha carga horaria a la carrera de composición electroacústica y tengo un tiempo reducido, que son los martes a la mañana. Estoy dando Composición I, de 10 a 12, y por eso el año que viene en ese horario voy a dar Composición II a estos que están en I y no tomo Composición I. Retomaré cuando estos terminen en IV. Lo que sí tomo Composición I es de electroacústica. En Composición Electroacústica, trato de dar la Composición tradicional, pero unido al peso de lo electroacústico y lo algorítmico. Esto no es música electroacústica. Lo electroacústico es componer el timbre, entre otras cosas. El compositor electroacústico no solo crea relaciones de un sonido con otro, sino que crea

el timbre mismo. Mete los parciales, armónicos... Compone el sonido. Compone el timbre. Entonces, acá... esto era un timbre de piano, entonces no es composición electroacústica. Pero está hecho por computadora, porque el problema es inhumano. Pero es un problema técnico, es un problema morfológico. Que generalmente, los músicos no se lo plantean porque no estudian programación. Y los que estudian programación no estudian música. Entonces... (Risas) Trato en la carrera de unir los dos puntos. Es decir, si a ustedes les da el cuero y unen todo, van a poder explorar problemas inéditos.

Siempre se dice, por ejemplo, aunque la pregunta me dispara otra cosa, que en el siglo XX se empezó a poner la forma. Cada composición es una forma única e irrepetible. Y es verdad, en parte. Se acabó eso del *rondeau* o sonata, que eran esquemas generales. Pero con la computación se puede volver en cierto modo a la vieja concepción, porque la idea de tomar una pieza madre y explorar fronteras de percepción utilizando el mismo material es un problema general como decidir hacer *rondeau* o sonata. No se acaba con esto. Lo mismo que los fractales. Entonces son áreas nuevas.

Pero, volviendo a la pregunta: Yo lo que me encuentro es que, al tener que dar todo esto, la composición tradicional la tengo que hacer muy sintética. Y si acelero mucho se vuelve medio insoportable. porque hay que estudiar una materia como matemática y a la vez hay que hacer una forma sonata. Los pibes hacen una obra para orquesta también en electroacústica.

### **¿Y entran otros alumnos también en algún momento?**

Ah, sí, podría ser. Lástima haberse perdido toda la cosa. Pero en teoría, claro, estarían las puertas abiertas. O sea, para alguien que quiere estudiar en II, puede entrar conmigo el año que viene. No puede I y no puede III. Si es de II, pero no

estudió II conmigo, puede igual. Total no somos muchos y se pilotea. O prueba, como decíamos hoy. Prueba. Si no le sirve, cambiará. Pero sí, II está abierto.

**ALUMNO: Para composición electroacústica, igual, ¿hay que hacer CPU?**

**C.P.: Sí, Introducción a la composición con medios electroacústicos.**

En realidad para los que entran en primer año hay dos tipos: Los que hicieron un pre-universitario especializado en esa carrera y a los que se les da una equivalencia porque ya hizo la composición tradicional. Claro, la cuestión sería si uno que no hizo el CPUA en electroacústica puede entrar, anotarse.

**Sí, sí. Sobre todo, si va a entender.**

Claro. Yo creo que podría. Pero hay que ver si va a entender. Creo que sí. Empezamos de cero en primer año, pero se va más rápido. Por ejemplo, de acústica, antes, cuando no estaba el CPUA, no sabían nada. Entonces, uno en una materia decía armónico y no sabían que era un armónico. Ustedes no sé, porque todavía quizás no tuvieron acústica, pensando bien. Pero, en electroacústica es fundamental saber eso. Iba en paralelo con acústica el primer año y no... Les costaba. Ahora, todo eso se allana en el pre-universitario. Yo creo que se puede pilotear, pero que evidentemente va a tener ventaja el que hizo el pre-universitario. Habría que ver. Algo a probar, a ver qué pasa. Ni yo sé qué pasa. Y también, bueno... De haber más tiempo les podría haber yo preguntado a ellos.

**Claro. Igual creo que nos estamos quedando sin tiempo.**

Sí, estamos en tiempo y yo me tendría que ir. Además hay concierto. Concierto e idea: La primera obra, de Ives, *La pregunta*

*sin respuesta.* Van a escuchar dos planos de textura que como que uno parece una música y el otro que nada que ver. Eso también es una idea.

**Sí. La analizamos en esta materia.**

Claro, claro. Les habrás contado la experiencia de Ives de escuchar dos bandas pasando, dos músicas. Pero, por eso. Es un mundo de ideas, pero de ideas musicales. Y ya... Qué es la música, desde un punto de vista más científicista... Qué hace el cerebro con eso, ya es más complicado, pero bueno, uno puede manejarlo, aceptar el misterio que tiene.

**Estamos en eso. Bueno, Guillermo, ¡muchísimas gracias por este encuentro!**

**(Aplausos)**

Espero no haberlos emplomado demasiado.

**No, para nada. Es un verdadero placer compartir este tiempo con vos, por tu generosidad, y bueno... Como siempre quedan mil cosas por charlar. Ojalá tengamos otra oportunidad**

**Final**



“¿Y qué es componer?”

FERNANDO  
**MAGLIA**



## FERNANDO MAGLIA

# NOTA BIOGRÁFICA

---

Músico multifacético; compositor, guitarrista, conferencista, director e improvisador. Su música abarca la música sinfónica, música de cámara, la ópera y la electrónica. Sus fuentes abrevan en los antiguos cantos de Latinoamérica y música étnica de África, la música antigua europea y las nuevas tendencias de vanguardia. Su eclecticismo explora las fronteras del silencio y el ruido, la poesía y el drama.

Obtiene el diploma de Profesor Superior de guitarra en el Conservatorio estatal de Bahía Blanca. Asimismo, realiza estudios de Matemáticas en la Universidad Nacional del Sur. Ha participado en varios seminarios y cursos de perfeccionamiento guitarrístico con figuras de renombre en Argentina y en el exterior. También de música Antigua, Análisis Musical y Composición, Música por Computadoras y Música Africana.

Obtuvo becas de múltiple instituciones y países, como la Fundación Camping Musical Bariloche y Fondo Nacional de las Artes de Argentina, del gobierno de Brasil (1979) y del de Francia. También ha recibido varios premios, tales como el Premio Asociación Estímulo Cultural (Guitarra, 1980); el Primer Premio “Encargos” (Composición, 1990) del Fondo Nacional de las Artes; el Primer Premio “Edición” (Composición, 1991) del F.N.A.; la Distinción “Trinac” International Society of Contemporary Music (composición, 1993); el Premio “Trinac” ISCM (Composición, 1996); la Distinción “Trinac” (Composición, 2003); el Primer premio SADAIC (composición obra sinfónica, 1997); una Primera Mención Premio Municipal de Buenos Aires

(composición, 1998); fue finalista en “International String Quartet Competition M.A. Comneno (Composición, Italia, 1998); el Premio EDENOR-RADIO CLÁSICA (composición, 1999); la Distinción “III Concurso Internacional Composición Guitarra Rodrigo Riera” (Composición, Venezuela, 1999); el Primer “Premio Municipal de Bs As” (composición, 2000); el Primer Premio del Concurso Internacional de Composición Musical para Música de Cámara XICÓATL, Yage; el Estrella Errante (Salzburgo, Austria, 2004); la Distinción “Trinac” ISCM (Composición, 2006, Argentina); fue Finalista Concurso Internacional de Composición “Citá d’Udine (Italia, 2008); y también el 2º Premio Concurso Internacional “K. Serocki” (Polonia, 2008).

Participó en Festivales Internacionales como compositor y director en Argentina, Francia, Chile, Gran Bretaña, Bulgaria, USA, Brasil, Canadá, Italia y Alemania. Como guitarrista ha realizado conciertos en diversas ciudades de Argentina, Francia, USA, Italia y Bélgica. Fue invitado por numerosas instituciones culturales como Centro de Divulgación Musical, Grupo de Creación Musical, Fundación San Telmo, (Argentina), Maison du Proche ORIENT (Francia), ELARG (European Latin-American Research Group), CIMA (Gran Bretaña), Royal Academy of Music (Londres, G.Bretaña), Academia Saint-Martin-in-the-Fields (Londres).

Sus obras fueron estrenadas en Argentina, Alemania, Gran Bretaña, Polonia, Canadá, Bulgaria, Chile, Francia, Italia y Estados Unidos, y han sido seleccionadas por la Indiana University para el Workshop “Words and Music” (USA, 1994) and Masterprize Composition Award (Londres, 1999), Universidad de Cuyo en Mendoza (Argentina), University of Columbia, University of Adelaida (USA), Saint-Martin-in-the-Fields (U.K.), etc.

Ha publicado artículos sobre Análisis Musical y sus propias obras fueron editadas en Suecia, Londres, Argentina, Alemania

e Italia. Y ofreció Master Class y conferencias en varios países de América y Europa.

Sus obras se incluyen en los programas oficiales de diversos conservatorios y fueron grabadas y editadas en “Panorama de la Música Argentina” y varios otros C.D., como Música Argentina para Clave, Premio Edenor a la Creación Musical, Lee Festival, Maglia x 2, Contrastes, etc.; y dirigidas por Jordi Mora (España) y Andrés Spiller (Argentina) con la Orquesta de Cámara de La Plata y Sinfónica Nacional de Argentina. Cabe destacar las piezas: Imaginations, Cinco Visiones desde el Piano, Los Colores del Tiempo, (solistas); From Bach, Lejanías, Liturgias Iridiscentes, Caos-Cosmos-Apocalipsis, F8AM,ETC (música de cámara), Phi,Proporciones y Poiesis, Sinfonías n° 1 y 2, Antiguos Mares Soñados, Bruma Silente,etc. (orquesta sinfónica), Invocaciones Nativas (guitarra y orquesta de cuerdas); Otras Etnias, La Edad del Tiempo, Siete veces Siete (solistas y música de cámara con electrónica), ...y el Numen habló (Teatro musical), etc. Fue designado “Personalidad Musical” en 1998 por “International Biographical Centre of Cambridge” (Gran Bretaña) para “WHO’S WHO IN MUSIC AND MUSICIAN’S DIRECTORY”.

FERNANDO MAGLIA

## ENTREVISTA

19 de octubre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA: Muchachos y muchachas, el maestro Fernando Maglia nos visita hoy. ¿Le damos la bienvenida?**

**FERNANDO MAGLIA:** Mucho gusto. ¿Qué tal?

**Como te decía, es un placer que participes en este espacio, para hacerte esta entrevista. Gracias por estar.**

Igualmente.

**Estos encuentros siguen ocurriendo y más contenta me pongo, porque nunca se termina de hablar de los temas. Siempre hay más cosas, siempre es distinto. Ustedes mismos van cambiando. Y, por supuesto, es un mundo completamente novedoso para ellos, pero también para mí. Y eso me parece muy enriquecedor y me entusiasma.**

Por supuesto. Es todo un ida y vuelta.

**Eres profesor de composición aquí, en esta institución, ¿verdad?**

... De algo hay que vivir. (Risas) En realidad la composición no se enseña, yo eso lo repito desde el primer día.

**Ah, ese es un tema en el que me encantaría entrar...**

... No se enseña. Yo no enseñé composición. Y no creo que pueda enseñar nadie. Por eso, no sé si lo conté la vez pasada... Bartók, que estando enfermo en Estados Unidos tenía leucemia,

una enfermedad terminal. No sabían qué hacer para ofrecerle. No tenía plata para la medicación. Entonces, le ofrecían seminarios de composición, cátedras para que pudiera trabajar y ganar dinero, y él se negaba. “No se puede enseñar la composición. Yo no enseño composición”. Entonces, se dedicaba a tocar con la mujer piano a cuatro manos, o a dos pianos. Tocaba... Pero siempre dijo que no a enseñar a componer. Y yo pienso como él, no se puede enseñar a componer. Que haya gente que enseñe a componer, es todo un tema aparte.

**Y pero... y entonces las clases... Nos estamos adelantando un poco quizás en lo que tenía pensado preguntarte, pero ¿cómo serían las clases si la composición no se enseña? O... ¿cómo se sostiene así la cursada de la materia?**

Yo creo que no es necesario ir a una institución para aprender a componer. De hecho, gran parte de los grandes músicos de la historia no fueron a ninguna. Ir o no ir es una elección, una posibilidad.

**Claro, por supuesto que todo es una posibilidad.**

O sea, en una institución hay toda una forma muy elíptica de estudiar. El tema es el tiempo... Se puede perder mucho tiempo para estudiar no demasiadas cosas. Ahora con internet y todas las ventajas que hay en la circulación de la información, realmente si me replanteara todo de vuelta, me quedaría en mi casa.

**Es cierto, cambió todo mucho con la llegada de internet. El mundo está a tus pies, a nuestros pies, en relación a la información digo, ¿no?**

Todo es energía e información, dice un filósofo hindú. Todo es energía e información. Vos tenés información ahí, y la podés re-direccionar a través de la energía. Está el hecho de venir e ir.

Horas de viaje. Todo eso. Con esto yo no estoy proponiendo que dejen de estudiar, pero se puede generar un replanteo de cómo hacer determinadas cosas u organizar la propia vida. Acudir a una institución es un poco más entretenido que estar todo el día en la casa solo (Risas) Pero, en realidad, yo no creo que sea necesario. Sí sé que es importante el título para trabajar. Eso sí. O para hacer algún doctorado, que tampoco pienso que sirvan para nada. Pero tienen el título. Quieren trabajar con la música (como profesor) en Estados Unidos, tienen que tener un doctorado. Un "Ph. D". Pero yo he visto cada tesis doctoral que...

**Bueno, igual uno siempre que estudia también, a algún lugar llega. Qué se yo, aunque sea para enfrentarse mejor la institución, o para conocer más los temas. O, por la razón que sea, creo que siempre suma.**

Eso es correcto. Es más entretenido. Pero a la larga, me parece que es una inversión de tiempo exagerada. Y, a veces, tenés que aguantar tipos adelante tuyo que decís... Uf...

**"Puntos suspensivos".**

Yo estoy en mi casa, me puedo hacer un té, me hago un café, me conecto a la red y... voilà. ¡Partituras, grabaciones, revistas especializadas, etc., etc... y estudio!

**Tal cual, podemos ver conferencias también, ¿viste? Algunas excelentes realmente.**

Sí, absolutamente. Conferencias de quien quieras. Tenés a los mejores músicos del mundo.

O sea, los mejores músicos no son profesores. Ese es el punto, ¿no? Profesor es cualquiera. Ser profesor en una institución, acá o en cualquier lugar del exterior, no me dice nada. Y a ustedes sería bueno que les pase lo mismo. Profesor es cualquiera.

Se recibe cualquiera. Acá y en cualquier lado. Es así. Yo creo que es así el standard. Y en todos partes del mundo pasa lo mismo.

La vez pasada nos cayó una tesis de un compositor cursando un doctorado en una universidad francesa, creo que era la Sorbonne, era sobre el manejo y aplicación de un software determinado a la composición. La sorpresa fue el tamaño y tipo de letra, como para llenar páginas trabajando menos, ¿no? Con letra negrita Arial, ponele dieciséis, para completar. En las tesis te dan una serie de pautas y condiciones, depende de cada universidad, por ahí pueden pedir en las tesis doctorales, un interlineado determinado, un específico tamaño de letra, tipo de letra, etc. Hay toda una serie de pautas que te dicen, por ejemplo: “Cuatrocientas hojas, Arial 10, interlineado simple”. Pero hay universidades que no. En esa universidad seguramente (o probablemente) piden número de páginas solamente. Y esta, evidentemente... Letra negrita dieciséis, era como para llenar páginas, ¿no?

### **(Risas)**

Era tan evidente. Patético. Y vos decís, “¿Y esto?” ¿Cómo puede ser que estas cosas se hagan en una universidad de primer nivel? Yo estuve en varias universidades llamadas o consideradas de “primer nivel”, London University, Cambridge University, University of Florida, Royal Academy of Music (esta no es universidad pero es tan o más prestigiosa que muchas), distintos conservatorios en Italia, Polonia, etc., ofreciendo master class, seminarios, conferencias, tocando o presentando obras y uno ve que pasan muchas cosas que, digamos, no favorecen la excelencia. El nivel de composición que hay en muchas de estas instituciones se torna a menudo incomprensible. O sea, que no hay garantías, chicos. No hay garantías de nada.

Y por ahí un tipo, encerrado, o perdido en algún pueblito, como este amigo que tengo Gabriel Di Cicco allá en Bahía

Blanca, uno ve que tiene una obra impresionante, y decís... está al nivel...al mejor nivel. Y uno se pregunta... “¿Cómo funciona esto?”. Y funciona así. El compositor se hace componiendo. Eso me lo decían dos o tres amigos compositores que yo tenía, mucho más grandes, cuando yo era un chico y empezaba a “hacer los palotes”. Dice, “Mirá, nene”. Dice, “Acá no hay nada, no hay secretos, es solo sentarte y componer. El compositor se hace componiendo”. Y, yo replicaba.... “pero uno tiene que estudiar...”. “El compositor se hace componiendo ¡insistían,”. “Y, pero, ¿las técnicas?”. “Las técnicas se inventan, el compositor se hace componiendo”, insistían definitivamente. Y ahora veo, verifico, que había algo en mí que habilitaba este axioma.

*El compositor se hace componiendo. Es así. Nadie nos puede enseñar a componer. ¿Por qué no nos pueden enseñar a componer? Porque lo que tenemos que decir cada uno de nosotros es totalmente distinto.*

*¿Cómo les voy a enseñar yo a ustedes cómo se compone, si ustedes son personas distintas entre ustedes, y distintos a mí, o a Cecilia?*

Entonces, ¿cómo les voy a enseñar yo que es lo que tienen que hacer? Es como que les digan “Bueno...a vos, te conviene salir con esta chica porque, mirá, es linda, ¿ves? Justo para vos” como decían las señoras (y señores) de antes. “Porque, qué se yo... te conviene, mirá que tiene un buen pasar, mirá que etc., etc.”. ¿Y a mí qué me importa? ...dice uno, lo importante es que a mí no me gusta.

**Y, ¿cómo empezaste vos, en ese sentido, entonces?**

*¿A enseñar a componer?*

**Sí. Te trataron de enseñar, en cambio, supongo. ¿Cómo fue el recorrido?**

Yo, no...Yo estudié mucho análisis musical, particular, con un maestro que quise mucho en su momento, Enrique Cipolla, que ya falleció. Esa fue mi formación más importante.

**No, bueno... pero una guía siempre me parece que está bueno.**

De hecho, estaba estudiando solo, pero él me dio algunas llaves que yo no conocía y digo “ah, wow, qué interesante”. Repito, esa fue mi formación más importante. Después me fui a hacer ahí un posgrado en Francia. Hice varios cursos y seminarios con muchos compositores. Es interesante, ver uno, ver otro, qué dice uno, qué dice otro, como lo que hacemos acá.

**Sí.**

Pero ninguno me enseñó a componer ni pretendió enseñarme a componer. Pero no porque yo sea nada. Porque... músicos bien ubicados, ¿no?, artistas... En cambio hay otros, algunos que conozco, que hasta tachaban en rojo y todo eso, lo cual a mí me parece una aberración.

En fin, tal vez les resulte hasta un poco paradójico lo que digo, pero el conflicto, la dualidad, la dialéctica es lo que genera movimiento.

**De todos modos, estudiaste un instrumento en profundidad. Es decir, entraste en profundidad en la música más allá de lo académico, ¿verdad?**

Absolutamente.

**Es para contarles a los chicos un poco más de tu historia.**

Sí, claro. Yo no digo no estudiar. Todo lo contrario. Estudiar muchísimo.

**Claro, claro.**

Pero no necesariamente en una institución. Puede ser en una institución o puede no ser. Claro yo estudié mucho un instrumento, y toqué conciertos de música, digamos, de repertorio, durante muchísimos años. Y lo hice con mucha intensidad.

### **Claro.**

Y eso es formación. Eso está bueno, hace mucho bien, porque ya que sacás el tema: que un compositor sepa tocar un instrumento, que sepa lo que es tocar algo... Digo obras, repertorio. O cómo decir algo con un instrumento. Porque las notas no son lo que está escrito. Digamos que el lenguaje que está escrito es una guía, una representación. Pero ahí no está la música, como decía Debussy, un poco, ¿no?, la música no está en las notas sino entre las notas. Si no hay intención... O sea, si tuviéramos que escribir todo lo que pensamos en una obra, tendría que ser una guía telefónica cada hoja.

**Bueno, sí. Hay algunas obras que van en esa dirección. Se pasan, ¿no? Digo, en el sentido de determinarlo todo, con un glosario de cuarenta páginas. Y finalmente, ¿qué suena de todo eso?**

Sí, como Brian Ferneyhough. Pero tampoco llegan. Porque, ¿cómo hacés para representar una intención? O tenés... (*Canta*) tatá-tará. Si vos tenés, tarí-rirará. O, tatí-tirará. Hay tantas maneras de decir eso. Es imposible dejarlo exhaustivamente resuelto. Hasta compositores que intentan llegar a ese nivel, después reconocen que es solamente una intencionalidad. El mismo Ferneyhough les decía al cuarteto Arditti que toquen "lo más parecido posible" a lo que estaba escrito, después de todo el mapa que dibuja...

**(A los alumnos) ¿Conocen alguna obra de Ferneyhough? Es remarcable la grafía. Si pueden miren algo, en internet o donde puedan. Es un mundo aparte.**

“Nueva complejidad”.

**Dicen, que él solfeaba todo lo que escribía perfecto, pese a lo que se espera de la especulación, ¿no? Son todos valores irregulares, uno dentro de otro, para lo cual es prácticamente imposible de ser preciso. Dicen, bueno, han contado...**

Sí. Y debería.

**... que lo solfea perfecto, digamos. Como una versión bien acercada de lo que...**

Y debería. Sí, sí. Debería hacerlo. Sí. Yo tengo alumnos que vienen y escriben valores así complejos sobre otros complejos. Y bueno, “¿A ver? Solfealo”. “Ah no...”. Ah, no... No, cómo no vas a... Si escribís eso tenés que poder, por lo menos, tararearlo, solfearlo. ¡Claro! Está bien, Ferneyhough nos está enseñando que un compositor cuando escribe algo, es porque ya tiene su representación funcionando, es decir, ya lo está escuchando interiormente.

**Volviendo a tus estudios, precisamente en la composición, para vos, ¿cómo se empieza? Más allá de que se enseñe o no se enseñe. Digo, al momento de enfrentar una obra o un encargo, ¿cómo se hace? ¿Por dónde se empieza?**

Bueno, antes de llegar a un encargo, mmmhhh... Por ahí los chicos ya componen. Yo no los conozco a ustedes. Pero creo que se empieza con el deseo. Con “el deseo de”. Lo primero que pregunto es “¿Tienen deseo?”. Porque vienen algunos y me dicen, “Y... no pude componer, no pude venir, no pude estudiar, etc”. “Pero, digo, ¿vos tenés deseos de componer?”. “No, sí... a mí me gusta...”. Sí, pero... qué es componer ...y extrapolándolo a toda nuestra existencia... ¿qué es vivir?, cualquier cosa que hagan me parece a mí tan apasionante que uno debería como, no sé... a ver... como una cosa que no se puede contener.

**Yo creo que es el deseo lo que nos lleva a componer. Ni siquiera una convicción mental o intelectual. Es un deseo, fuerte. O sea, si uno no tiene deseo, me parece que no debería hacer esto. O cualquier otra cosa.**

Y bueno, todos los que tienen deseo de componer, componen de hecho. Cualquiera de ustedes seguramente tiene cosas hechas. Por ahí empiezan con un grupo de rock, o quizás con otras cosas. Pero ¿qué hacen? “Y, yo hago los arreglos, yo hago esto, lo otro”. Bueno, ese es el deseo de crear, de hacer música. Si no está el deseo, lo demás no tiene sentido. En cambio... “No, ¿a ver? ¿Qué puedo estudiar?”. Yo así me metí en ingeniería. “¿Qué puedo estudiar? ¿Y, qué tengo acá?”. “Ingeniería”. “Ah, ingeniería debe estar bueno”. Me metí a estudiar. Claro, estudié tres años, pero después dije “Y... ¿yo qué hago acá?”. Y digo “Si esto no...”. Si, está bueno, interesante. Aprendí mucho. Pero... a mí me gusta la música. En ese momento sentí que no podía decidir, porque eso ya estaba decidido desde siempre. O sea que para mí, el deseo es lo primero. Una vez reconocido el deseo, uno actúa por sí mismo.

### **Claro.**

O me gusta una chica, o un chico y voy y trato de acercarme. ¿No? El deseo es el motor, me parece. Y ahí empieza todo. Lo que sí es importante, es el análisis. Hablando de cosas ya un poquito más precisas, ¿no? El análisis de toda la música, desde la antigüedad hasta nuestros días. Confrontarse con la partitura. Primero con la partitura, yo recomiendo, y después con la audición. Confrontarse con la partitura, tratar de leer lo que está ahí. Y después de leerla varias veces y tener una cierta idea de lo que está ahí, escucharla. Y que escucharla sea como el clímax, ¿no es cierto? Es como el punto culminante. “Ah, la pude escuchar... con mis oídos y no con mis ojos”. Yo creo que uno tiene que construir el sonido a partir de la lectura.

Porque eso es parte del oficio del compositor. O sea, me parece que hoy en día el compositor... directamente ¡no puede probar todo!. Digamos, por ejemplo, si estuviéramos componiendo para orquesta, es imposible pasar a la etapa empírica, es decir, tener una orquesta a nuestra disposición, entonces, me parece que el compositor tiene que vivir imaginándose lo que escribe. Y para eso no hay nada mejor que leer partituras, tratar de imaginarse lo que hay ahí, tratar de escucharlo. Y después, eventualmente al final de todo, después de hacer realmente un esfuerzo por tratar de imaginarse eso, ¿a ver cómo suena?, y ahí ponerlo. Ese me parece que es un entrenamiento muy interesante. Y después, analizar lo que está. No sé, tomar desde un motete o un organum, hasta la música contemporánea. Leer, leer, leer, estudiar, leer, leer. Ustedes tienen que formalizar lo que uno lee, lo que uno ve, de alguna forma. ¿Qué será esto? Es una secuencia de notas. Al principio a uno se le aparece como un galimatías una partitura nueva, uno no entiende nada. Y cómo funciona la música, cómo funcionan las tensiones, cómo funciona la escritura. Intentar meterse. Yo me acuerdo cuando era estudiante, como ustedes, y me enseñaban la forma sonata: introducción, primer tema, transición, segundo tema, transición modulante, desarrollo... ahora... del desarrollo no dicen nada. Tierra de nadie. (Risas)

### **Sí, sí. “Es libre”.**

“¿Y el desarrollo cómo es, maestro?”. “Bueno... re-exposición”. (Risas) “Re-exposición en tonalidad tal, quinto, la relativa, intervalo y coda”. Ah, perfecto. Entonces, yo siempre fui desconfiado. Y con razón. Me alegro de haber sido desconfiado. Entonces digo, voy a agarrar el libro de sonatas de Mozart. Entonces... “¿Qué está pasando? Es el primer tema...” Empecé a analizar varias, pero muchas. Y entonces yo decía “este tipo me estafó”. ¡Me estafó! Porque realmente, las sonatas no funcionan así. Yo les puedo asegurar, que las sonatas no

funcionan así. Entonces, después empecé a ver otros análisis. Y, ¿qué pasa? Desconfianza es lo primero. Por eso hice sacar el escritorio de esta clase. Yo no me quiero poner como maestro de nadie. O sea, desconfíen de todos. Desconfíen de todos. Porque la información que bajan de “arriba”, está muy contaminada. Lean a Foucault si pueden, Michel Foucault. Analiza la trama entre poder y conocimiento, es interesantísimo. ¡Interesantísimo! Desconfíen de todo. Hagan ustedes la experiencia. “Ajá, ¿la sonata es eso? Y, no, mirá, disculpame”, digo, “yo no encuentro nada de esto en la sonata de Mozart”.

**Ese, igual, es un asunto complejo. Hay que meterse y analizar varias, y ver qué tienen en común, ¿no?**

Sí, analizar. Diez, quince, veinte sonatas.

**Y de Mozart y también, bueno, de Haydn, Scarlatti, Beethoven...**

Sí. Pero entonces, yo encontraba que había un primer tema, otro segundo primer tema, cuatro compases, cuatro, ocho, dieciséis... ¡No veo nada de eso! Por ahí veía tres, dos, tres y dos, cinco, por ahí... cinco y tres, ocho. Entonces digo “¿dónde está todo esto que me dijo? A mí me estafaron”. Y realmente, después empecé a leer otros autores, hablan de “campos temáticos... ahhh”...

**¿Campos?**

... “campos temáticos a o b”. Sí, en Mozart. Campos temáticos. Y sí, esto es así. Esto es así. Porque no hay segundos. Y lo peor es que yo lo sigo viendo, porque sigo leyendo sonatas de Mozart, veo que muchas veces hay dos segundos temas. Por ahí tres. Quizás la mitad del segundo tema, con una transición, un puente intermedio, de pronto la mitad de otro segundo tema, más adelante completa el primer tema, después de una pequeña coda... Transición, y vos ves que el pensamiento de Mozart era

complejísimo. Complejísimo. Pero, ¿qué pasa? Muchos profesores no estudian. No estudian, o no entienden. No quiero decir con esto que yo entienda, pero quiero decir... Por lo menos reconocer que no entiendo qué es la forma sonata. Por eso el maestro que yo antes comentaba decía “la sonata no es una forma, la sonata es un procedimiento”. Ese es un concepto interesante. Yo creo que todas las formas no son formas sino que son procedimientos. El rondó es un procedimiento. Las cuestiones re-expositivas. Y, entonces, es complejo diferenciar entre forma y procedimiento, porque son cosas distintas. En fin, yo creo que ustedes tienen mucha posibilidad de estudiar por su cuenta, en sus casas. No digo de... Pueden seguir viniendo acá o no venir más. Pero, pueden completar lo de acá. Es decir, no se queden con lo que les dé la institución. No se queden solo con esto. El otro día pasé por un curso de acá... Un muchacho joven (profesor) que fue ayudante de otro profesor, qué se yo... y pasa que yo estaba esperando un grabador o algo abajo. Y escucho clase de Armonía I, ¿no? Entonces habla, escucho: “no se pueden hacer octavas directas, no se pueden hacer... No se pueden”. Entonces, yo eso lo llamé la “didáctica de la negación”, porque, lo único... Vienen repitiendo lo mismo de hace cien años. Lo peor que escuché... Lo peor que se escucha siempre. Es decir, ¿cómo un chico joven con una formación, digamos...? En fin. Ahora estamos en el siglo XXI. Y vino a decir lo que decían las viejitas de barrio, hace cincuenta años atrás, que la armonía no... ¿entendés?, no se puede hacer... Y sí, la didáctica de la negación, porque te enseñan a hacer... A no hacer lo que no podés, pero nadie te explica lo que TENÉS que hacer. Es una paradoja. O sea, ¿qué hay que hacer? Lo que hay que hacer... No sé lo que hay que hacer. Investiguemos lo que hay que hacer.

Entonces, el tema es que hay gente que se queda pegada a una didáctica que es absolutamente errónea, que no da resultado. ¡No da resultado! Entonces, por eso digo que desconfíen

en realidad. Sí, hay gente muy capacitada, pero hay de todo. Están mezclados. Uno intuye qué es lo se debe tomar y lo que no... Ser la referencia interior, ¿no?

**Pero además, esa búsqueda, esa curiosidad, lleva todo el tiempo a encontrar nuevas cosas ¿no?, que es ideal para un compositor.**

Si es genuina, claro. Es muy interesante el tema de las referencias, las referencias externas y la referencia interna, ¿no? Lo que pasa es que todo el sistema conspira, yo creo, sobre todo contra los jóvenes estudiantes. Y uno lo sentía cuando era estudiante. “No, cuando sos chico sos un tarado, no sabés hacer nada. Sos delincuente, drogadicto, etc.”. Lo que sea. Toda la estigmatización a los chicos. “No sos capaz de pensar”. Si sos chico no podés ser capaz de pensar. Y yo pensaba (tenía diecisiete, dieciocho años), digo, “¿Estos se creen que yo soy tonto?”, digo. El problema es que terminan a muchos convenciéndolos. “No, no, eso que hiciste, no... No vos no entendés nada”. Chicos como... Todavía son tiernitos ustedes. Discúlpennme pero... Uno a la edad de ustedes, no en todas las cosas, pero en muchas cosas son muy susceptibles. Vos a un chico lo podés destruir. Y de hecho, hay profesores que destruyen.

**Y de por vida, además...**

Claro que de por vida.

**... con un comentario nomás.**

Con un solo comentario sos capaz de destruir. O sea, por eso les digo que lean Foucault. El que se ubica en este lugar, ¿no? Ustedes al ver a alguien ahí ya le adjudican una condición... “Uh, este debe ser importante, este debe saber, etc”. Mentira. Tienen que desconfiar. Sí, claro. Y no, tampoco tienen que darle la autoridad como para que pueda a ustedes hacerles la más mínima mella. De eso tienen que protegerse ustedes.

Por eso me gusta hablar, es muy interesante, de la referencia externa y la referencia interna. De eso habla la filosofía hindú, cuando habla del yo, cuando habla del ego y cuando habla del exterior. Es decir, la civilización occidental, normalmente tiene todo puesto en la referencia exterior. Es decir, “Yo soy un compositor prestigioso porque me tocan obras acá, allá y allá”, “Yo soy un compositor prestigioso porque gané premios”, “Yo soy un tipo importante porque tengo un Mercedes Benz de doscientos mil dólares”, “Yo soy importante porque soy un ejecutivo de IBM”, “Yo soy importante porque viajo por todo el mundo”, todas esas son referencias externas. ¿Qué pasa? Ustedes ven que cuando esas referencias externas se caen, por ejemplo, un alto ejecutivo de una firma internacional, lo echan, de una, porque es así ahora; el tipo, esa persona, tan segura, tan importante, se desploma por completo, se enferma y muchas veces se muere. Eso pasa en todas las actividades. O sea, compositor que se cree compositor importante porque le tocan obras en todo el mundo, porque gana premios y porque da clases en donde sea. Esas son referencias externas. Cuando esas referencias externas se caen (en un momento se caen), la persona se diluye. O sea, nuestro yo necesita de las referencias internas. El verdadero yo necesita referencias internas. El ego es débil porque, el ego... es débil porque sospecha, porque solo se nutre de las referencias externas y solo persigue el narcisismo y la autosatisfacción. Y la base sobre la cual está asentado es falsa. Por eso es débil si se cae. En cambio el yo profundo, se vuelve fuerte cuando tiene la certeza que tiene una base sólida inherente que está más allá de la referencia externa. No sé si es confuso lo que digo, pero... O sea, la referencia siempre debería ser interior. Interna y no externa. Es decir, yo estoy haciendo tal cosa porque me parece que es lo que tengo que hacer, y siento esta necesidad y creo que esto que estoy haciendo es bueno. Punto. Viene alguien de afuera y dice “Mirá, es una porquería, no me gusta”. A mí no me importa.

“Mirá”, viene el maestro tal y te dice: “No, pibe eso que estás haciendo, no sirve para nada”. No me importa. Yo sigo. Porque aparte, la historia nos fue demostrando eso. Que no importan ni los premios, no importa nada. Si ustedes ven la lista de premios, por ejemplo, el premio Gran Premio de Roma que fue el premio de composición más importante del mundo, durante todo el siglo XIX y parte del XX. Ustedes ven los primeros premios... solamente creo que Debussy ganó, alguien importante. Los demás son todos perfectos desconocidos. ¿Qué quiere decir eso? Que los jurados no fueron idóneos. ¡No supieron ver a los compositores!

**Es que los concursos generalmente dependen de la suerte, del jurado, del criterio, del momento. Son como un boleto de lotería más bien. Si la pegás, buenísimo, pero lo más probable es que no.**

Ni siquiera Brahms pudo ver a Debussy. O sea, Brahms habló mal de Debussy, como que era un “bleff”, que era una estafa. Y era Brahms. Entonces, si Brahms no pudo ver a Debussy, ¿quién nos puede ver a nosotros, por ejemplo? O sea, ese reconocimiento a nosotros mismos, no tenemos que buscarlo afuera en el exterior, tenemos que buscar adentro. Por eso, Walt Whitman decía “solo me basta mi propio y profundo respeto”. Y él hacía lo que tenía que hacer. Y punto. El mismo Bartók que era pianista en Hungría de joven, era un pianista brillante. Era seguido y era muy, muy prestigioso. Sus conciertos se llenaban de gente. Él cuenta en ese libro tan lindo que se llama *Folklore imaginario* que a medida que va introduciendo obras suyas en los conciertos, se va retirando el público. Hasta que se queda con muy poquita gente. Sin embargo, siguió. ¿Por qué siguió? ¿O por qué Beethoven siguió? Mozart, cuentan en alguna biografía que había proyectado para el año próximo hacer un abono donde tenía pensado componer tres óperas, y estaba empezando a vender

los abonos, y no se los podía vender a nadie... creo que había vendido un abono... ¿Por qué siguen? Cuando todo era fuerte dice “No, mirá, no, no, no...”. Y, ¿por qué siguieron estos tipos? Porque tenían la referencia interna, estaban convencidos de que lo que estaban haciendo era lo que tenían que hacer. Era genuino lo que hacían. Por eso yo les digo que tienen que hacer cada uno lo que el deseo les dicta. Nada más que eso. Más allá de lo que les diga cualquiera. Ni que venga acá Pierre Boulez y les diga: “No, mirá, esto no sirve”. “Y a mí que me importa, “para vos no servirá”. De hecho, a Penderecki, Boulez indirectamente se lo dijo. Y le preguntan a Penderecki: “¿Usted sabe que a Pierre Boulez no le gusta su música?”. Y él responde: “A mí no me importa, a mí no me gusta la suya”, dice. (Risas) Y, ¿quién va a negar el valor de Penderecki? Entonces me parece que es importante creer en ustedes mismos, en lo que hacen. Más allá de lo que les digan. Eso es muy rico.

**Fernando, vuelvo al tema de la composición y el de encarar un papel pentagramado, digamos, en blanco. Toda esta suerte de deseos y de ganas, ¿tiene algún principio? Es el motor, pero luego, ¿cómo vas a poner las notas? ¿A partir de un material? ¿Hacés alguna prueba? ¿Tenés una imagen? ¿Cómo es ese mundo tan particular para vos?**

Y yo cuando estoy terminando una obra ya estoy pensando en la obra que viene.

**Ah, o sea que siempre hay algo así como un “link”, ¿un material al futuro?**

Y voy pensando, “¿Qué voy a hacer? A ver... esta la estoy por terminar... ¿qué tengo ganas de hacer?”. Por ahí alguien me pide algo y por ahí hay algo, algún estímulo exterior. Puede ser esto, puede ser lo otro. Siempre se te va ocurriendo algo.

Ahora por ejemplo estoy haciendo una obra para orquesta, ...hacia mucho tiempo que no escribía para orquesta. Tengo unos estudios para guitarra, que los traje para mostrar. Y nunca orquesté nada propio. Y vi los estudios. Me gustó la forma, el dibujo, los gráficos. Me gustó. Entonces digo, tiene mucha variedad tímbrica. “La voy a hacer para orquesta”. Y ahora estoy haciendo eso. A veces hay algún proyecto, qué sé yo, te piden algo. Decís, “Bueno, voy a armar un ciclo de conciertos en...” tal lugar, me gustaría...

**“Necesitamos una obra con tal instrumento...”**

Claro.

**Está bien. Pero los materiales, si se quiere, o...**

¿Vos decís, por ejemplo, la instrumentación? ¿O el material musical?

**Bueno, es una pregunta más bien abierta. Porque cada uno empieza... si es empezar... por cualquier lado. Ya nos diste una muy buena punta, de que en realidad tu material ya salió del anterior, entonces hay factores...**

Ah esto, es la única vez en mi vida que hice esto.

**En este caso. Pero, ¿podría ser un gesto, o un ritmo, una armonía, un timbre?**

Sí. Y yo recomiendo como Krishnamurti, vaciarse. O sea, estamos muy llenos de estímulos por todos lados, demasiados estímulos. Estamos contaminados de estímulos, ¿no? Hay mucho estímulo y mucha dispersión. O sea, no estamos en contacto con nosotros mismos. Mail, celular, colectivo, radio, MP3... Estamos todo el tiempo... Yo creo que lo que está faltando es contacto con nosotros mismos. Y vaciarse, ¿no?,

del estímulo. Estamos, como con el interior, lleno de cosas. Entonces cuando tenemos que sacar algo de adentro encontramos toda esa basura. Tanta cosa, mucha cosa. ¿Qué es lo mío? Está muy interrumpido el diálogo con nuestro interior. Muy interrumpido. Y, primero hay que sacar todo eso, hay que vaciarse. Y ese vacío es el que después provoca la atracción hacia algo. Atrae. Cuando hay vacío, atrae, ¿no?

**Ese vacío, ¿es sinónimo de tranquilidad también?**

Absolutamente.

**Es muy difícil, eso es cierto. Cada vez más difícil.**

Cada vez más difícil, pero esto es como meterse en un templo budista y... Tengo un amigo que se fue hace poco a un templo budista, lo único que le dijeron o no, directamente, le señalaron. Ni siquiera le hablaban, le señalaron un almohadoncito. Le dijeron que se siente mirando la pared y lo dejaron ocho horas ahí. Y le dije “¿Qué hiciste?”

“Y, en un momento me fui, ya no aguantaba más!”

Pero la confrontación... ¿qué pasa? Que no sabemos qué hacer sin estímulos. Porque estos tipos saben lo que hacen, obviamente. Nos confrontan con nosotros mismos. Imagínense estar una hora nomás, apagar las luces, el teléfono, la radio, la computadora, el televisor, todo. Y quedarnos ahí, una hora. Pruébenlo. Concentrados solamente en la respiración. No van a aguantar una hora. Todos los días.

**Yo recuerdo que el año pasado dijiste algo bien interesante respecto a eso en relación a los alumnos, ¿no?, de cómo empiezan o qué tienen que hacer. Algo así como que te interpelaban a vos, y vos les sugerías eso: que estén en silencio como para poder –interpreto yo– esperar, escuchar, darle espacio a la música. ¿Tiene que ver con esto?**

Claro. Porque las cosas tienen que surgir. No se las puede... “No, voy a componer algo genial”. (Risas) Es imposible eso. Eso tiene que venir. Es como... qué se yo, vuelvo al ejemplo de una pareja, tiene que venir... “No, voy a encontrar a la mujer de mi vida. De acá a un mes la voy a encontrar”. Imposible. Tiene que venir. ¿Y cómo viene? Qué se yo, a algunos no les viene nunca. Es así. Y la música es lo mismo. Tiene que venir. Y hay que esperarla. Hay que estar preparado, como decía Chopin. Estaba todo el día tocando, escribiendo... “Y maestro, ¿usted cree en la inspiración?”. “Sí, la inspiración es muy importante”. “Pero entonces, ¿usted que hace tocando todo el día, componiendo...?”. “Y, yo tengo que estar preparado para cuando venga”, decía él. (Risas) Hay que estar preparado. Estaba todo el día con él mismo. Y yo creo que sí, que... Por eso yo daba el año pasado el ejemplo de Kafka, que le preguntaban cómo hacía para escribir, qué necesita... “Y... necesito una habitación, una luz, una mesa, un lápiz y un papel...” y decía “Bueno, una habitación... una luz ni siquiera, lápiz no sé si me hace falta, eh... silencio”. (Risas) Tiempo. Silencio y tiempo. Es todo lo que hoy no tenemos. Está todo cubierto. O sea, todo el mapa de estímulos desde que nos levantamos hasta que nos acostamos. Estamos saturados de estímulos. Y, eso pasa acá, es una realidad muy porteña. En otras partes del mundo no pasa esto.

### **Bueno, no sé... ¿vos decís?**

Un compositor está cinco, seis, siete horas por día solo componiendo. Como se hacía antes. O sea, este sistema no nos sirve. No nos sirve. Para crear no nos sirve. Creo que es conveniente desapegarse de tanto estímulo. Desapegarse. Por eso, uno que interpelaba a un budista: “Bueno”, le dice, “...maestro, pero al final usted hace lo mismo que hacemos nosotros, eh... comen, duermen...”. “Sí, sí”, dice, “pero nosotros cuando comemos, comemos. Cuando dormimos, dormimos”. Ahora que uno se lleva el televisor a la pieza, o la radio. No. Cuando se duerme,

ellos se quedan en paz y se duermen. Cuando comen no están atendiendo el teléfono, mirando la tele, escuchando la radio, escuchando mp3 y comiendo ahí a las apuradas. No. Ellos cuando comen es una ceremonia. Y cuando se compone, es una ceremonia, es algo sagrado. Yo no sé si era Haydn que contaba que antes de componer, el tipo se levantaba, se bañaba, se perfumaba, se ponía ropa como si fuera dominguera, y se sentaba a componer. Era un ritual. O sea, todo eso es útil. Eso no depende del tiempo. “No, eso era del siglo XIX, eso ya es obsoleto”. “No, discúlpeme, no es obsoleto”. Un pianista hoy en día, de gira, que está tocando por todo el mundo, tiene el mismo régimen de estudio que se tenía hace 150 años atrás. Está ocho horas clavado en el piano. Es así. Yo conozco muchos. Y son así. No es que... “Ah, no, ahora como la vida moderna, estudio una hora...”. No. Es igual que antes. Son ocho, diez horas por día. O siete. Es así. Si no, ¿cómo hacés repertorio? Y para componer es lo mismo. Hay un reportaje muy interesante a Stockhausen que le dicen “Bueno, usted, ¿cuándo compone? ¿Cómo compone?”. Dice, “Bueno, yo me levanto a la mañana y tipo nueve ya estoy componiendo, hasta las doce, más o menos. A la una como un poquito. Después hasta las dos, dos y media, tres, me pongo a componer. Después a la tarde me voy al laboratorio, tipo siete, ocho de la tarde. Estoy un par de horitas. Por ahí si me entusiasmo con la obra me quedo hasta las diez, once de la noche”.

### **Claro, o sea, ¡tres bloques de cuatro horas!**

Todos los días. Él construyó toda la vida. Aparte, un detalle de color, pero era bígamo blanqueado. Vivía en su casa, en su mansión, con dos mujeres. Un tipo que inventó todo. Y todos tenemos la posibilidad de hacer eso.

**|** *O sea, la música no es el arte de combinar sonidos. La vida es el arte de combinar todo. El arte más importante, es el arte de vivir. Uno compone como vive.*

Si uno tiene una vida... ¿entendés? Yo por ejemplo, he estado con músicos que no me gusta su música, ¿no? He compartido con compositores, instrumentistas. Me pongo a hablar con ellos y digo “Qué tipo aburrido me resulta”. Yo digo: “Me resulta tan aburrido como su música”. Y él seguramente se aburre conmigo. Porque uno compone como vive, me parece a mí. Entonces, la vida es el arte máximo y componer es un acto mágico, en el que hay que inventar todo. A quién le importa la técnica. No hay ningún método que nos asegure ni siquiera una calidad mínima. O sea, en las instituciones está la fantasía, la ilusión... O sea, las instituciones nos venden una ilusión. Una ilusión. Nos ilusiona cuando nos vende “el método”. Es decir, hay que componer con un método determinado. ¿Qué método? “Ah no, yo soy el profesor, te voy a enseñar el método para componer”. ¡Es falso eso!

**La verdad es que yo nunca he escuchado “Te voy a enseñar...”, ni tampoco ganas de instalar un método. Al contrario, los profesores que he conocido tratan de acompañar a los alumnos. En todo caso se pueden pasar de energía e incitarte a cierta solución que ellos mismos harían.**

Está bárbaro eso. Pero se da, se da mucho. Se da eso de buscar algo como para solucionar... Los métodos son métodos individuales a veces, ¿no? Cada uno tiene que desarrollar. Igual, aunque haya un método perfecto, esto no garantiza absolutamente nada. Pero nada de nada. O sea, uno ejemplo típico de todo esto es *Estructuras* de Pierre Boulez, para piano. Las *Estructuras I* y *Estructuras II*. Es una obra basada en un método muy riguroso, pero, realmente a mí me parecen espantosas.

**Claro, finalmente frente a tanto rigor, ¿cuál es el resultado sonoro que expresa?**

Cuando el mismo Boulez ablandó su método empezó a componer música de verdad. Pero él lo reconoce después, que

el método estaba como casi... estaba inventado. O sea, no tenía ninguna obra puede estar basada en un método riguroso, en un método inflexible. Porque, si ustedes analizan Bach, analicen obras sencillas, aunque sea. Las invenciones a dos voces. Ustedes ven como viene así una secuencia o progresión, ¿no?, la secuencia que hay por ejemplo en los divertimentos. Y de golpe ustedes ven que viene modulando V - I - IV - VII - III - VI... secuencia perfecta. Y, de golpe, aparece ahí un grado que rompe esta lógica. Y uno ve la secuencia melódica y es siempre la misma. Pero cuando vos ponés la lupa... No, no es la misma. O sea que viene así, una secuencia por segunda - quinta, segunda - quinta, segunda - quinta y por ahí pone una tercera, y esa tercera es el pie para que él instale una armonía de modulación que lo lleva a otro lado. Digamos, está llena de trampas la música. Entonces no hay nada rígido, no hay ningún método rígido que pueda garantizar nada. El método... No existe método que garantice. Yo estoy cansado de ver obras, explicaciones de obras, explicaciones kilométricas. Tipos que se ponen frente al pizarrón y empiezan a justificar sus obras con una cantidad de ítems, "Manejo de la armonía, lalalá, manejo de la teoría, tatatá". Fantástico. Después te ponen la música y decís "Uy, sacame eso porque...". Todo como un juego intelectual en vano.

Entonces, sí creo que hay que tener un sistema propio. Uno tiene que generar un sistema. Todos lo hacemos. Porque avanzar a tuestas, a oscuras tampoco nos sirve. Hay que generar un sistema de alturas, un sistema de acordes, de combinatorias, de permutaciones, un sistema rítmico. Hay que generar, un sistema de texturas, de densidades, de manejo de registro, de las alturas, de las densidades. Todo eso hay que pensarlo, claro que hay que pensarlo. Pero hay que generarlo uno mismo. Y los métodos resultantes para manejar todo eso, deberían tener una flexibilidad determinada que contemple nuestro humor, por ejemplo. Necesitamos de

golpe esto, necesitamos lo otro, y el sistema para esto no me sirve. Entonces esto no lo puedo hacer. “Y, ¿qué sentís vos?” “Yo siento... acá necesito un momento de tensión y necesito un ritmo regular, como esto”. “Perfecto”. “Pero mi método no me lo permite”. “Entonces ahí tenemos un problema...”, digo, entonces ¿qué hago? Este es un problema que tengo mucho con mis alumnos de composición. “Entonces”, dice, “¿a qué le hago caso? ¿Rompo el método o le hago caso a mi intuición?”. “Y, ¿a vos qué te parece?”. Yo, como los psicólogos, viste que dicen... “Mire, soñé esto y esto, y vi un dragón acá... ¿qué significará, doctor?”. “Y, ¿a usted qué le parece?”. (Risas) Es así... “¿a vos qué te parece?”. “Y, yo tengo ganas de que esto sea así”. “Y... ¿no será momento para darle a tu método una puerquita de salida para que pueda contemplar esto que vos necesitás?”. Es decir, si vos lo estás necesitando, quiere decir que por algo lo necesitás. Y hay momentos que uno va componiendo y sentís que la obra te va llevando, aunque parezca paradójico también. Nos va llevando, nos va llevando, y bueno... “No, pero yo me hice un plano... ir para allá”. Pero la obra me va tirando para aquel lado, ¿viste?, no se resiste para allá... digo, ¿no?

**|** *Finalmente uno aprende que la obra nos va enseñando el camino. Y nos va pidiendo cosas.*

Por ahí, alumnos que ya empiezan a componer mucho dicen: “Yo siento que acá tengo que hacer esto, que la obra me pide esto...”, digo, “¡Bien!, ¡ya sos un compositor!”. Si sentís que la obra te pide a donde tiene que ir, ya sos un compositor. Y realmente es un punto importante que la obra te empiece a pedir. Uno tiene que hacerle caso a la obra. Vos, la mecánica de trabajo que estás llevando, tenés que otorgarle un grado de flexibilidad como para que contemple ese desvío de la obra. Entonces, pone en cuestión el método tuyo, ¿entendés?, o la mecánica esa. Dale flexibilidad como para que contemple todo lo que la intuición nos va llevando.

**Yo creo que la intuición es el gran maestro, por eso hablaba del vacío, de buscar adentro, no afuera.**

**Si te parece, Fernando, ¿escuchamos algo?**

Si tienen ganas...

**¿Tenés alguna partitura? En lo personal me interesan mucho los estudios de guitarra.**

Ah, pero no los tengo grabados.

**Ah, no importa.**

Si quieren nuestro. No, porque todavía no los estudió nadie.

**¿Están recién salidos del horno?**

No tanto, unos cuatro o cinco meses. Son muy cortitos.

**O escuchamos lo que vos tengas ganas, en realidad fue una curiosidad de mi parte, pero en cambio si querés escuchar algo en especial...**

No, en realidad no tengo nada en especial. Me parecía que sí, pero parece que no. ¿Qué raro, eh? Bueno, por ahí estaban... Bueno, se ve que los dejé ahí, arriba de la mesa. Sí, si querés escuchamos algo.

**¡Bien!**

De casualidad... porque los iba a tirar...

**Ah... ¿no se veía bien?**

Sí, se ve bastante bien...

Estas son las primeras hojas de explicación. Bueno, hay varias explicaciones porque en estos estudios uso mucho lo que se

llaman las técnicas extendidas. O sea que hay más explicaciones que hojas de estudios (Risas).

**Te quiero hacer una pregunta: ¿qué opinás de la afinación en “mi menor”, digamos, de la guitarra?**

Bueno, yo la cambio. Sí, la afinación es mi, si...

... **¿Sol, re, la, mi?**

Claro. Yo en estas obras bajo la sexta cuerda a mi bemol, la cuarta cuerda a re bemol y la segunda a si bemol.

**Todas son un semitono abajo.**

Como para confrontar un poquito con las teclas blancas y las negras.

**Ah, claro.**

Y para que la resonancia final sea distinta.

**Parece interesante.**

Bueno, yo me puse un límite espacial. Cada estudio no podía durar más de una hoja. Y trabajé en A4. O sea que son muy cortitos.

**Son lineales igual, ¿no?**

*¿En qué sentido “lineales”?*

**Que no son bloques, no es indeterminado. Quiero decir, la obra evoluciona ¿de izquierda a derecha?**

De izquierda a derecha, sí. Lo único que tienen algunos dos pentagramas. O quizás tres. Muestro un poquito.

**Si te parece oportuno, Fernando, ¿dejamos abierto a preguntas?**

Sí, por supuesto.

**ALUMNO: Te hago una pregunta, ¿los estudios los trabajaste con el instrumento?**

No, es raro pero no. Por ahí pruebo alguna cosita.

**C.P.: Sí, igual él toca la guitarra. Digamos que la tiene bien, bien, bien visualizada (Risas).**

Sí, sí, sí. Sí, está en la cabeza la guitarra. Todo debería estar en la cabeza, ¿no? No solamente la guitarra.

**En realidad, quiero decir, interpreto que sabés que va a funcionar.**

Y sí... cuando veo que algo es demasiado, demasiado raro, por ahí lo pruebo.

**Ahí está.**

Pero de hecho esto es muy raro. Esto es muy raro. Yo nunca vi una cosa así. Por ahí hay... Esto es muy extraño. (Risas) Lo debo reconocer, aunque esto no significa que sea bueno.

Tengo amigos guitarristas que son virtuosos, me dicen: “Esto solamente vos lo podés tocar”. Digo, “No, yo no quiero tocarlos porque me dan un laburo infernal”. Espero unos años y siempre alguien la toca.

**Bueno, es complejo parece. Tiene golpes, tiene uñas, tiene de todo.**

Sí, tiene de todo.

**Indicación de tempo... a veces sí, a veces no.**

No, indicaciones de carácter. Cuando quiero un tempo determinado le pongo. Por ahí hay pequeños bloquecitos, ustedes

ven, que tiene una rítmica precisa y ahí le pongo “negra lo que sea”. Y, cuando no pongo nada, es porque, digamos, carácter, la palabra que está acá arriba debería definir todo. A veces la palabra no es tan precisa.

**Ah, porque recién leí “Ajeno”. Y “ajeno” puede ser nervioso igual, o digamos más rápido.**

No sé, este dice “Onírico”, por ejemplo. Siempre juego un poquito. Es como una especie de provocación las palabras que pongo.

**Y luego, ¿trabajás con los intérpretes en el mejor de los casos?**

Sí, claro, claro.

**O sea que en realidad en ese carácter hay una suerte de especificidad o...**

Y, pero el día que yo no esté más en este mundo, si alguno quiere tocarlo va a tener que... que...

**... que interpretarlo.**

Y, sí.

**¿Cuántas son?**

Seis.

**¿Y cuánto crees que dura cada una?**

No sé. (Risas)

**Ah, ¿no hiciste un da capo? Para ver la continuidad de cada uno, más o menos... ¿aproximadamente?**

No sé. Serán diez minutos entre todo. Ocho, diez.

Ahora con este para orquesta sí, porque para la orquesta escribo con compases, todo. Si no, es imposible.

**“Te van a asesinar”.**

No, no me la van a tocar.

Ojalá me asesinen. (Risas) Ojalá pretendan asesinarme, siquiera eso. No, peor es la indiferencia.

**Ah sí, claro.**

No es el odio. Peor la indiferencia. Volviendo al tema del amor...

**¿Escribís siempre a mano Fernando?**

Sí, porque la computadora me cansó hace muchos años.

**Se usa mucho en estos años eso de escribir directamente en la computadora. ¿Qué pensás de eso?**

Sí, la cuestión es que depende de la música. Yo a muchos alumnos recomiendo que escriban en computadora. Depende de la música. Si es una música que necesita signos tradicionales yo recomiendo escribir en computadora, sin duda. Pero esto, me imagino en computadora, ¿sabés lo que me lleva? Esto por ahí hago un estudio en un día, dos días, ¿viste?, tres. Pero, en computadora tendría que estar un mes para hacer, para diseñar. Porque esto es todo diseño. Una vez hablé con un súper especialista en software, decía “Los software todavía no están preparados para ustedes”.

**Es así, seguro tiene razón.**

Un capo.

**Ni el Finale ni el Sibelius tienen las tipografías de técnicas extendidas, por ejemplo. O sea, uno inventa los signitos, en todo caso, pero por alguna causa todo se vuelve más difícil.**

Sí, para borrar un programa es un laburo. Tengo alumnos, “No sé cómo hacer...”. “Bueno, escribí a mano”.

**Entonces, vos tenés tu mesa, con todas tus reglas y tus puntas, y...**

Sí. Artesanal. ¿Viste como los que hacen el pan adentro de la casa, artesanal? Yo hago música artesanal.

**Está buenísimo.**

Y, no sé si está buenísimo.

**Me intriga cómo llegas a eso. Porque igual seguramente empezás en una hoja pentagramada, y después le das todo el diseño, ¿no?**

No, no, yo empiezo a escribir en limpio.

**¿En una hoja blanca?**

Sí, sí, sí. No paso en limpio. Escribo en limpio. Pienso cada paso, ¿viste? No paso. Y detesto pasar en limpio. La obra de orquesta que estoy haciendo sí la voy a pasar en limpio, porque tiene lápiz y tachaduras. Pero música de cámara y solistas siempre escribo en limpio. Sí. Es nada más que práctica. Práctica. Como cualquier cosa. Práctica, oficio, unas cuantas miles de horas de aprendizaje. Un par de décadas.

**Supongo que mucha seguridad, también, en lo que estás escribiendo.**

No, pero la seguridad se va adquiriendo.

**Y así es siempre un ir hacia adelante, ¿no?**

Ah, sí. Siempre hacia adelante. Pero eso es la práctica. Como el que toca un instrumento. Do, re, mi... primero es inseguro, y después uno termina... do, re, mi.

**Fernando, hay música tuya en internet para escuchar, ¿no es cierto?**

Sí.

**Lo aclaro por si nos excede el tiempo. Te quiero hacer una pregunta que les hice a todos y es bien importante, sobre todo para ellos, y es cómo se articula la carrera, ¿no?, qué se hace en cada año, cómo se trabaja. Por ejemplo, en primer año, ¿nos podrías contar qué habría que hacer?**

Ah, ¿acá?

Sí.

Y acá tenemos más o menos un plan, que es más o menos general para todos. Y vamos de menor a mayor. Como la anécdota esa de... que le preguntaron... creo que la conté el año pasado.

**Igual, son otros chicos. Y yo...**

Si, ya sé. A mí no me gusta repetir...

**... un poquito más grande, así que no me acuerdo todo.**

A mí no me gusta repetirme igual, pero dice... Va un joven a preguntarle a Mozart: “Y, maestro, yo quisiera componer sinfonías como usted, ¿qué tendría que hacer?”. Y dice, “Bueno, habría que empezar, obras para piano, qué se yo... después, flauta y piano, violín y piano, trío de cuerdas, cuarteto de cuerdas, doble cuarteto de cuerdas, quinteto de vientos, doble quinteto de vientos, quinteto de vientos más cuarteto de cuerdas, más piano...etc...”. “Pero, ¿cómo? Si usted a los nueve años ya componía sinfonías...”. “Ah, sí, pero yo no le pregunté a nadie”. (Risas)

Acá, si nos vienen a preguntar, decimos, “Primer año: obras para piano, para canto y piano, instrumento solista y piano”.

**De todos modos le enseñaba el padre a Wolfgang Amadeus. Quiero decir, había un entorno que sostenía el encuadre.**

**El padre lo llevaba. Hay todo un contexto sociológico si se quiere en Mozart que bueno, estaba ahí. Sí, es un grande. Fue un grande. Pero bueno, inmerso en un contexto.**

Sí.

**Como en este que estás mencionando.**

Claro, pero a lo mejor ellos ya tienen...

**Y sobre todo tienen un examen final que aprobar, digamos. Perdón la racionalidad extrema, pero...**

El final lo aprueba cualquiera.

**Bueno, no sé, ¿vos decís?**

Con estudio se puede aprobar. Como cualquier carrera. O sea, la cuestión académica, no. Lo interesante viene después. Qué se yo. Si vos vas a estudiar en el MIT robótica, y... es difícil. Está lo mejor del mundo. O sea, yo conozco tipos recibidos ahí, tengo amigos recibidos en el MIT. Pero lo interesante viene después. "Teníamos un profesor", dice... porque hay gente que está medio descontrolada ahí. ¿Conocen el MIT?

**ALUMNOS: Sí.**

Está la crema del mundo tecnológico. Dice "Hay un profesor que escribía una ecuación así, llena de números, signos...". Dice, "Bueno, ahora voy a explicar cómo resolver...". Ponía un signo igual, se quedaba un ratito pensando... ¡tac! Ponía suponte "2,5". Y todos se quedaban... Dice, "Profesor, pero no entendimos bien. ¿Lo podría hacerlo de otra manera?". No había hecho nada, ningún desarrollo en el pizarrón. La ecuación hay que desarrollarla, tiene un montón de pasos. "Sí, sí" decía el tipo. Entonces, le borraba el igual, pensaba otro ratito... ¡tac! "2,5". Ahí está. (Risas)

La hizo de otra manera, aunque en el pizarrón seguía sin haber nada.

**C.P.: (Risas) Bien filoso.**

**¿Hay que hacer una sonata, por ejemplo? Perdón que vuelva, pero es importante para ellos, también.**

Algunas pautas hay que darles. Porque si no lo dejas librado a una desolación máxima... es demasiado, o sea... tanta libertad angustia. Produce una sensación de impotencia. Entonces, yo trato de dar ciertos límites. Entonces, primer año, hacemos una canción para voz soprano y piano, con texto a elección de los alumnos. Ahora, la forma... no sé. Yo tengo un ayudante de cátedra que enseña análisis. Él les explica lo que es la forma canción, desde sus orígenes, y ven alguna contemporánea, Alban Berg, ¿entendés? Tienen una referencia. En base a eso, yo los insto a componer una canción para canto y piano. Soprano y piano. Entonces ellos van haciendo y vamos trabajando eso. Y después, tenemos otra obra que hacemos, algo que tenga que ver con una suite. O sea, una serie de números... Perdón, son dos canciones, una para canto y piano y otra para dos instrumentos melódicos y un armónico, y piano. Una voz, un instrumento melódico a elección, o más, estas son las pautas. Yo siempre doy las pautas mínimas, si alguno quiere hacer más... instrumento melódico a elección e instrumento armónico a elección: puede ser piano, puede ser arpa, puede ser guitarra, puede ser lo que sea. Vibráfono, marimba... Ahora hay uno que está haciendo una para acordeón. Y después el otro trabajo es una serie de piezas, enlazadas por algún argumento. Hubo una alumna china que hizo una serie de piezas para piano basados en el movimiento coreográfico de una danza china. O sea, imaginarse a un hilo conductor que unifique la serie de piezas. Como mínimo tres. Pueden ser tres o el número que quieran. Eso es general.

El segundo año yo uso como referencia la forma sonata. Pero no tiene que haber una sonata tradicional. O sea, han hecho cada cosa... pero pensar en lo que es, eh... sistema, digamos... que se instauró y se instaló muy fuerte en todo el pensamiento de la música occidental clásica. Y bueno, trabajamos lo que es una sonata pero vemos de la sonata de Haydn hasta la sonata de Pierre Boulez. Es la cuestión de confrontar con la relación dialéctica entre dos mundos sonoros. Querés llamarle “el tema”, aunque hoy en día la palabra tema está casi obsoleta, pero confrontar en la dialéctica entre dos identidades musicales distintas. Y la forma, después se trabaja la forma. Pero, con esa propuesta han hecho obras, qué sé yo... desde sonatas muy tradicionales... Claro, ahora tengo un alumno que es minimalista, o sea que es un continuo desde el principio hasta el final y no hay ninguna separación. Sin embargo, hay confrontación entre temas. Hay un momento de cierta tranquilidad, como referencia al andante de la sonata. O sea, se trata de resignificar. Creo que estamos en una época en que la palabra “resignificación” tiene mucho peso, ¿no? Si estamos viviendo una época digamos posmodernista. Yo creo que todo el arte recupera muchos valores del pasado, pero con la modernidad a costas. No se puede ignorar todo lo que pasó durante los últimos cien años. Entonces, de eso se trata el segundo año.

El tercer año está dedicado para... por lo menos con el profesor Pozzati trabajamos bastante paralelamente. El tercer año trabajamos lo que es cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos. O sea, una obra para cuarteto de cuerdas, y otra para quinteto de vientos. También, mostramos obras referenciales desde cuartetos de cuerdas tradicionales hasta cuarteto de cuerdas de Penderecki, o Ligeti, o Lutoslawski. Y trabajamos cuarteto de cuerdas, sobre todo para ir ampliando poco a poco la instrumentación y la forma, ¿no? Y el último año, hacemos una obra para orquesta sinfónica completa.

Y, después, una tesis. Una tesis final. Ya ahí, es libre. Generalmente hay algo con referencias escénicas, algún material argumental, algún texto, alguna voz cantada. O un pequeño corito, o música electrónica, hacemos algo mixto. Todo esto que hacemos, sobre todo a partir del segundo año, puede tener la inclusión de la electrónica. Eso queda supereditado al alumno, ¿no? De hecho ahora tengo un alumno que está haciendo un cuarteto de cuerdas con electrónica.

O sea, hay unas pautas como para que no se sientan perdidos en el medio de la nada. Después se trabaja sobre eso con un ayudante de cátedra que va dando un panorama, una perspectiva de lo que se han hecho con los paradigmas que yo les voy dando, entonces hay un ida y vuelta entre el análisis y la creación. De eso se trata más o menos el plan.

**ALUMNO: Yo tengo una pregunta. Me pareció muy interesante todo lo que se dijo, y esto de que la composición en un punto no se enseña.... es como... lo escucho como bastante interesante. Y, cómo se debería evaluar, en el lugar de profesor si no se... en un punto...hay una contradicción ahí, ¿no?**

En realidad yo no creo en la evaluación. Yo evalúo porque estoy en una institución y me piden una nota. Pero yo no creo en la evaluación. Porque, como repetía antes, si Brahms no pudo ver a Debussy, yo si acá tengo un Debussy... seguramente tengo la incapacidad de ver algo. Yo no soy quien para evaluar. Lo que podemos evaluar son algunos aspectos técnicos muy precisos. Por ejemplo, la ligadura, la intensidad... ya es mucho eso para evaluar. Se trabaja si hay errores rítmicos, o si hay coherencia, o no hay coherencia. Ahora, poner una nota... Yo no creo en la evaluación de que esta obra porque es mejor que la otra va a tener un nueve, esta va a tener un siete... Está bien que uno tiene una opinión. A esta altura uno vio tantas obras que hay una opinión en cuanto a la calidad. Hay una opinión. Esa opinión debería ser más para uno mismo que para expresarla. A mí

me molesta ponerle a un alumno, ponerle un seis. Pero también ponerle un diez. Yo no pondría notas.

**Pero hay que poner la nota profe, siempre.**

Y, bueno...

No, porque es verdad que uno va haciendo cosas, en general...Y como que siempre está pensando qué le van a decir más que... en un punto estás mediando entre lo que vos estás haciendo y lo que sabés que quiere que hagas la persona a la que te tenés que enfrentar.

Bueno, para eso les di todo el speech inicial.

**C.P.: Claro.**

**ALUMNO: Claro, por eso. Quería saber qué pensaba usted al respecto de eso.**

Creo que lo necesitan. Porque los chicos me piden a mí... me piden que lo evalúe.

**C.P.: Claro... “¿Qué tengo que hacer, maestro...?”**

Ellos me piden que les de recetas. “No, conmigo te equivocás”, les digo.

**Me parece que está cambiando, igual. Yo creo que empiezan a ver que tienen que proponer una idea, y que esa idea tiene que estar bien llevada a cabo. Y si eso se combina con trabajo, es posible que el resultado sea mejor, por supuesto.**

Lo que pasa que a la vez necesitás ayuda...Pero, ayuda sí...

**Pero para la resolución... no sé si para definir...**

Pero ahí está la interacción entre el profesor y el alumno. Está la interacción. Solo cuando necesitan ayuda les doy un poquito. No siempre. Solo cuando la necesitan.

## **Y vos crees que un alumno de primer año -ellos son del CPU igual- ¿necesitaría ayuda o no necesitaría ayuda?**

Es muy interesante ese punto. Yo creo que es muy interesante, porque a veces les doy una charla al principio, la primera clase. Mi ayudante me dice “Después de esta charla, si vuelve uno, vamos a tener suerte”. (Risas) Pero, ¿qué pasa? Imagínense, como cualquier cosa... Vieron que hay un dicho que dice... un proverbio chino... “si ves alguien que tiene hambre, no le des un pescado, enséñale a pescar”. Entonces, lo que ustedes reciben... supongan que ustedes tengan un papá que siempre les da plata. Plata, plata, plata... “¿Cuánto necesitás?”. “Más, más, más...”. ¿Qué pasa? Llegamos a una edad... ¿Sabés la cantidad de amigos que tengo? De mi edad, ¿eh?, que todavía están recibiendo plata de los padres. Y se pierden la capacidad de generar dinero, de trabajar. Cuando uno tiene una necesidad muy cubierta, la necesidad genera respuestas. O sea, esa necesidad crea una respuesta, genera una habilidad. Ustedes tienen que componer, y no tienen a nadie que les diga nada... desarrollan la habilidad de resolver los problemas propios por ustedes mismos. Por eso yo les digo a veces a los chicos la primera clase, “yo los voy a dejar en el medio del desierto, y van a sufrir el calor, la intemperie, la lluvia, el viento, la tormenta de arena... Solo cuando los vea a punto de quedar exánimes les voy a dar una pizquita, dos cucharitas de agua”. Tal vez yo exagero, porque les doy más que eso.

### **Un poco fuerte.**

Pero no debería darles más que eso. No debería darles más que eso. Porque entonces, estamos dando como mucho dinero, mucho dinero, mucho dinero. Y después no tienen capacidad. O sea, cuando se quedan sin el profesor, no saben qué hacer. ¡No saben qué hacer!

**Pero se les puede enseñar también a buscar las herramientas. O sea, a ampliar las curiosidades.**

Sí, a ampliar la curiosidad sí. Ahora, las herramientas tiene que buscarlas adentro también. Claro que, uno los va orientando levemente... pero cuanto menos, mejor. Yo cuando empecé a componer tenía un amigo que es un gran compositor, y lo que hacía... le digo “¿Por qué no me mostrás, no me das clases?”. “No, yo que te voy a enseñar ?...”, me decía. Mil cuatrocientas obras al momento. Éramos medio amigos, pese a la diferencia de edad. “Qué te voy a enseñar...?”. “Como no me vas a enseñar?” le digo, “mirá la obra que tenés. Todo esto me podés enseñar”. “No... vos tenés... vos ya sos... vos ya podés hacer tus cosas”. Y yo me sentía que estaba en el medio de la nada. Yo no entendía nada. “Empezá” me decía, “vos empezá”. Yo empezaba. “Che, no sé qué hacer acá...”. “No... no doy clases de composición, yo no doy clases de nada... vos ya sabés que hacer”. Y yo digo, este tipo está loco, que dice que yo sé qué hacer, no tengo ni idea. Estaba re perdido. Encima tenía profesores de composición... armonía... “No...” Yo les mostraba obras... “No, así no se compone”. Entonces... digamos que me hice solo, desarrollando mis propias herramientas. Solo. Como empecé estudiando ingeniería, empecé a utilizar series matemáticas, hacía todos unos cálculos. Una hoja que algún lado en casa debe estar. Una obra que empieza... uso... uso... línea, superficie, volumen y uso ecuaciones lineales que justifican la superficie, y ecuaciones que justifican el volumen. Como estudiaba en la facultad cosas como sólidos por revolución, física I, análisis matemático, todo eso es una locura. Una cosa tremenda. Me fui desarrollando mis herramientas. Entonces me armé un sistema de alturas, muy complejo. “Y acá paso por acá, de acá a acá, acá a acá...”. Entonces era una obra que empezaba con algo de carácter lineal... se transformaba en algo superficial, o sea

que trabajaba con planos y finalmente trabajaba con volumen. ¿No? Era todo con ecuaciones. Un despelote infernal. Pasé meses haciendo todo ese sistema. Un sistema propio.

**Claro, el mundo propio de la obra. Te habrá servido mucho.**

Y me sirvió como esto, la cuestión de búsqueda. Es decir, no tengo nadie afuera que me enseñe, o no tengo nadie que me enseñe como yo quiero aprender. Y, lo hago solo. A mí no me decían “la composición no se enseña, tenés que componer”. No sabía por dónde empezar. Y de hecho, nunca nadie me dio la primera... nada. Ni siquiera el nombre... la punta del ovillo. Y, ¿qué pasa? Y..., la inventás vos la punta del ovillo. Inventás un ovillo. Primero te inventás una punta y después te imaginás el ovillo. Y es así. Es un proceso duro.

**¿Vos crees que es solitario, también?**

Solitario. Sin duda. Pero no estamos solos.

**No bueno, pero...**

Estamos con nosotros mismos.

**...generar el mundo propio, significa meterse, meterse, meterse y...**

Yo no conozco ningún compositor que esté escribiendo y escuchando música, charlando con alguien. Un compositor serio, no. Tenés que gustar de eso, estar con uno mismo. Que no es estar solo. Y, sí. Son horas, y horas, y horas, y horas. Y sí. Es un estilo de vida. Es un estilo de vida. Como el instrumentista. Es un estilo. Si quieren algo más social, hagan música de cámara. Director de orquesta. Aunque, ya ahí se complica. (Risas) Pero eso es más social. Sí, te tiene que gustar estar con uno mismo.

Eso tiene que ser parte del deseo. Parte del deseo.  
¿Querés que escuchemos algo?

**Me encantaría.**

*(Suena la obra)*

*(Aplausos)*

**Final.**

# INTERLUDIO FERNANDO MAGLIA

**Aéreo**

① XII ---  
 ②  $\flat$   $\flat$

③  $\text{W}$

I  $\text{tr}$

s.t. s.n.  
 mp

pizz  
 mp

①  $\text{tr}$

③  $\text{♩} = 60$

pizz

④

③ XII

②

④

①

③

④

③ VII

①

pizz  
 mp

molto

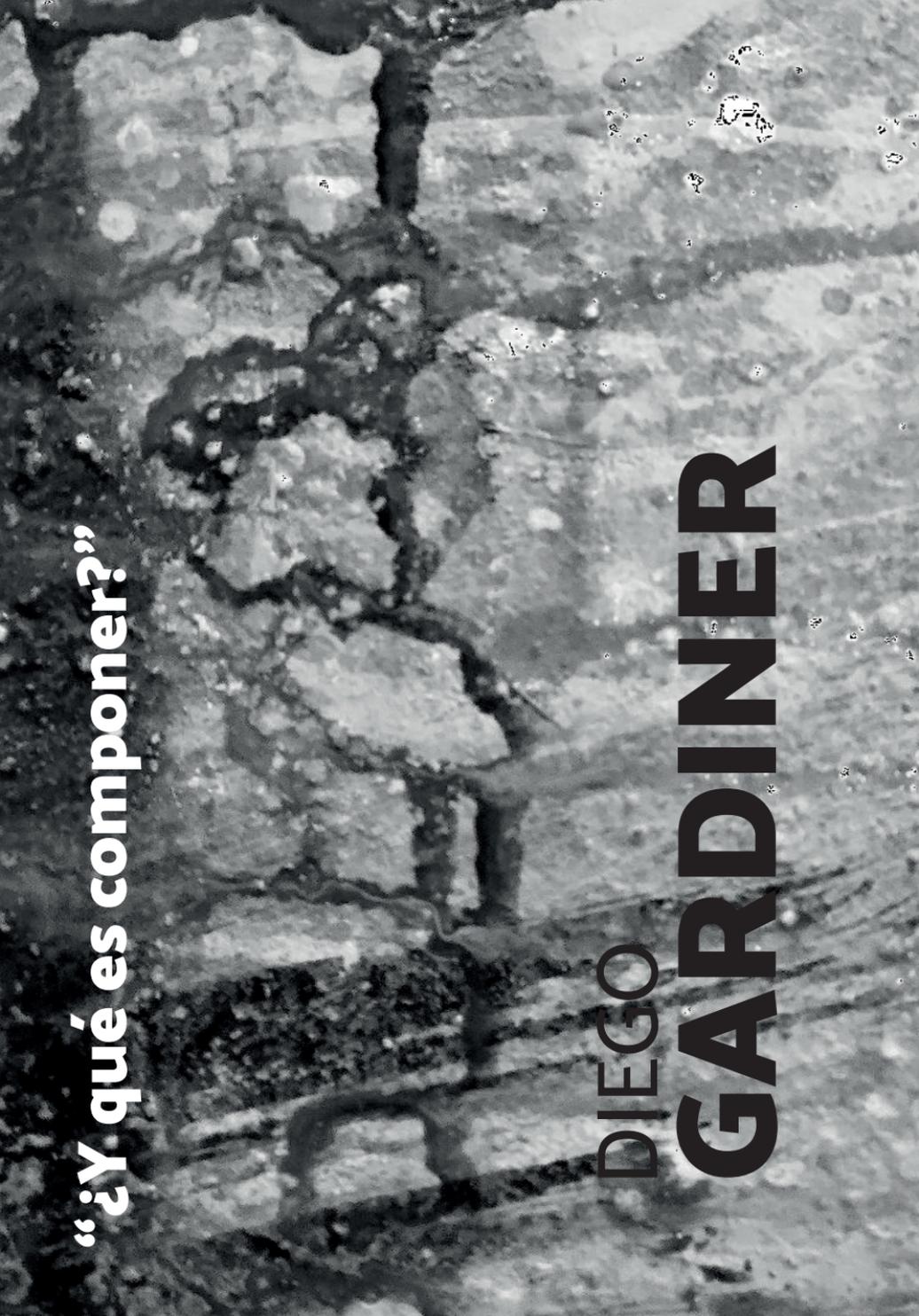
errante

mp

mp

mp





**“¿Y qué es componer?”**

**DIEGO  
GARDINER**



## DIEGO GARDINER

# NOTA BIOGRÁFICA

---

Nacido en la ciudad de Córdoba el 23 de septiembre de 1978, Diego Gardiner inició estudios de piano de manera particular a temprana edad. Llevó a cabo su formación superior en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, licenciándose en las disciplinas de Dirección Orquestal y Composición. Actualmente se desempeña como docente en la citada institución, así como también en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), dictando Composición, Contrapunto, Orquestación, Instrumentación y Técnicas de la música contemporánea. Ha recibido numerosas distinciones entre las que se destacan la obtención del premio SADAIC de composición y una mención de honor en el Concurso Iberoamericano de composición Rodolfo Halffter (México) en 2006, el Premio Municipal de Música, categoría A, por el bienio 2006-2007, el Premio de Composición Bonifacio del Carril, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 2008, la selección para participar en la Beca Melos/Gandini en el mismo año, la obtención del tercer puesto en los Premios Nacionales, categoría música sinfónica y de cámara, a la producción 2010-2013 y una mención de honor en el concurso Juan Carlos Paz del Fondo Nacional de las Artes en 2018. Sus obras han sido ejecutadas en importantes salas de la ciudad de Buenos Aires.

DIEGO GARDINER

## ENTREVISTA

26 de octubre de 2012

---

**CECILIA PEREYRA:** Chicos, les quiero presentar a Diego Gardiner, que va a participar de nuestra entrevista de hoy.

Diego, la idea en este espacio es que puedan conocerte como profesor, pero también en el terreno de lo personal. La verdad es que no nos conocemos mucho aunque estemos acá, trabajando en el mismo lugar, y eso que vamos más o menos para el mismo lado. Es un verdadero gusto tenerte acá y te presento a los alumnos, que son quienes van a estudiar composición. Seguramente ellos, tanto como yo, queremos saber cómo pensás, cómo ves la música y, sobre todo, que nos deves cómo se desarrollan las clases de composición que dictás.

Te quería preguntar, para empezar, ¿cómo empezaste vos con la música?

**DIEGO GARDINER:** Bueno, yo con la música empecé, no me acuerdo exactamente si a los nueve o diez años. En mi familia nadie era músico ni nada por el estilo, pero en algún momento mis viejos tuvieron la idea de comprar un piano. Somos cinco hermanos nosotros, y ellos quisieron comprar un piano para que todos estudiemos. Después, empezamos todos. Mis hermanos dejaron en algún momento. O sea, el único que se dedica a la música soy yo. Empecé estudiando con Violeta Gainza, que no sé si la conocen, de nombre aunque sea, que es la que inventó métodos pedagógicos, como los palitos chinos, y eso. Ella lo que pretende es que vos ni bien empezás, al muy poco tiempo, estés tocando algo aunque sea. Y estoy diciendo cosas que ahora no me acuerdo demasiado, pero lo que sí me

acuerdo es que ella ya de entrada, además de enseñarte piezas fáciles te pedía también que vos hagas algo, ¿no? Y eso me resultó muy natural desde siempre. Entonces yo, casi todas las semanas, siempre algo componía, obviamente, sin ningún conocimiento ni nada. Y bueno, con el piano seguí siempre. No soy pianista profesional ni mucho menos. Fui bastante irregular, digamos. En algún momento dejé de estudiar pero más adelante volví con Diana Schneider, que es profesora acá de música de cámara. Pero bueno, también irregularmente, ¿no? En algún momento dejé después. Cuando hice la carrera de composición, creo que no estudié piano, porque en la carrera hay la materia piano. También en algún momento empecé a tocar la guitarra, no me acuerdo si a los doce. Y digamos que, ya sea tocando tanto el piano como la guitarra, nunca concebí la idea de solamente tocar cosas que estaban hechas por otros. Realmente siempre me resultó necesario hacer algo. Con la guitarra, en realidad, siempre toqué más música popular, rock, metal, guitarra eléctrica... Folklore con criolla.

### **¿Estás hablando de la adolescencia?**

Sí, claro. Secundaria, ¿no?

### **Y en aquel entonces, ¿formaste parte de algún grupo?**

Los grupos, sí, todos los tuve en la secundaria. En el piano en cambio, siempre toqué música académica, digamos. No sé por qué siempre tuve eso, en el piano música académica y en la guitarra rock o lo que fuera. Y bueno, cuando terminé el colegio no tuve dudas en estudiar música. Hice la carrera en la UCA. Hice composición y también hice dirección orquestal, las dos juntas. Dirección igual siempre lo pensé más como un complemento. Estuvo bueno hacer la carrera pero jamás me dediqué a la dirección. O sea, lo único que dirigí fue ahí, durante la carrera, que dirigí la orquesta. Casi todas las obras

que hice ahí se estrenaron, porque las primeras, que eran para piano solo, las toqué yo. Organizábamos conciertos. Entonces en tercero, cuarto y quinto las obras eran todas de cámara que se estrenaron porque había presupuesto para eso. Después gané un concurso interno que había, que organizaba el centro de estudiantes, con obras que también se estrenaron. Terminé en el 2002, y en el 2003 empecé a trabajar ahí, en el segundo cuatrimestre, como ayudante de Marta Lambertini, que es compositora, que fue decana de la UCA, que ahora ya se retiró, pero que sigue en actividad, como compositora.

**Sí, sí. Sigue en actividad hoy en día. Además, es una eminencia allí en esa institución.**

Claro. Entonces empecé como ayudante de ella, después fui ganando más materias. Empecé de ayudante en Composición y en Orquestación. Orquestación II creo que di. Después tomé cátedras de Contrapunto. Bueno, ahora actualmente en la UCA doy Composición I, Contrapunto I, Contrapunto II y Orquestación III. Entonces, en el 2009 entré acá. Ahora estoy dando dos composiciones y las tres instrumentaciones, la I, la II y la III. Y bueno, en cuanto a carrera compositiva... por ahí ni bien terminás la carrera ahí un poco se frena, es muy difícil.

**Te quiero preguntar de todo, Diego, si podemos hacer como una pausa ahí sería genial.**

Sí, dale.

**La primera pregunta. ¿Cuándo hacés tu primera obra? O, ¿por qué la considerás como una primera obra? ¿Y qué diferencia tiene con un ejercicio?**

Es que no sé. De las obras hechas durante la carrera, las primeras son en un lenguaje más bien romántico, o pos romántico, porque eso es lo que se enseñaba y es lo que conocía, digamos.

**Claro. Como influencias, digamos, que había en el entorno.**

Claro. Entonces son obras que no las traje para mostrar por ejemplo. Están. (Risas) Les tengo cariño, también. Y me gustan. Pero bueno... (Risas)

**Supongo que hubo toda una transición hasta que hiciste obras que te empezaron a gustar. Al principio de la carrera hay una zona que se puede pensar como “zona de ejercicio”, ¿cómo lo ves vos?**

Bueno, sí. Porque de hecho las obras posteriores dentro de la carrera, por ahí sí son un poco más personales. O sea, donde ya empezaba una búsqueda más individual. Creo que de esas ninguna me convence del todo. Hay un trío de tercer año que me gusta, me parece que está bueno. Pero hoy le cambiaría muchas cosas. Lo mismo con las otras obras de cuarto y quinto. No sé, no te puedo decir cuál es la que considero mi primera obra.

**Bueno, pero seguramente hubo una articulación, ¿no?**

No, eso seguro. Eso seguro.

**Es decir, en un momento de la carrera empezás a componer más personalmente...**

Más personalmente, sí.

**...despegándote de las influencias, buscando tu impronta.**

Sí, que esa búsqueda igual, es... es...

**¿Constante?**

Es constante, sí. Dura toda la vida, digamos. Yo pienso que uno, el primer acercamiento que tiene a la música, es como oyente. Y bueno, todos sabemos que la música despierta cosas

que son muy difíciles de explicar, de expresar con palabras. Y a todos nosotros, o sea, todos los que estamos acá, evidentemente también nos produce algo particular que, además de las sensaciones que nos produce, nos dan ganas de dedicarnos a eso, o queremos hacer eso. Y en el caso del compositor, porque bueno, hay que ver, una cosa es un intérprete y otra cosa es un compositor. Y, en el caso del compositor, no solo es que vos querés hacer música sino que vos sentís que tenés algo para decir distinto. O que querés tener la facultad de provocar todas esas emociones que te provoca la música que vos escuchás. Querés tener la facultad de provocarla también. Y a partir de eso decir algo que es tuyo, pero que no sabés exactamente eso que vos querés decir, qué es. Lo vas descubriendo en el camino, digamos. Y bueno, eso sí, como decíamos, dura para siempre.

**Y cuando te sentás a componer ahora, en el hoy, por ejemplo, si te hacen un encargo, ¿cómo empezás?**

Lo primero, para mí es... depende. Bueno, saber para qué estás componiendo, ¿no? El orgánico a mí me condiciona mucho cuales van a ser las ideas. A veces hay distintas obras que uno las piensa de manera distinta, ¿no? Pero, supongamos por ejemplo una obra de cámara. Qué se yo... un trío, un cuarteto, un quinteto. Tengo primero que ver cuáles son los instrumentos. Yo pienso mucho en cómo quiero que se relacionen entre sí esos instrumentos. Y cuando digo cómo se relacionen entre sí digo que, por ejemplo, tengo un quinteto donde la idea es que todos funcionen como si fuese un mega instrumento. O sea que, básicamente, en general hay un solo plano, pero que ese plano es bastante complejo porque está compuesto por todos los instrumentos y, va evolucionando. Entonces ahí ya ahí tenés un punto de partida. Y, después, el proceso... hay que verlo en cada obra, pero es bastante largo, por lo menos para mí. En cada obra por ahí tengo un cuaderno de notas donde la mitad de lo que hice, o más, no va. Y esto es lo que queda,

digamos, ¿no? Porque a veces uno puede partir de un planteo previo y llevarlo a cabo más o menos. Igual yo siempre pienso que cuando hay un planteo previo que uno se auto-impone de alguna manera, uno no tiene por qué respetarlo del todo. Lo respetás hasta que te sirve. Y cuando musicalmente te parece que no funciona, o que tiene que ir para otro lado, lo cambiás.

**Pensar en el orgánico entonces es una de las primeras cosas. Y respecto a los materiales, ¿cómo aparecen? ¿Cuándo?**

Por ejemplo, las últimas obras que hice incluían piano, y yo iba a tocar el piano. Yo tenía ganas de tocar. Entonces están compuestas desde el piano. Primero porque, como digo, son cosas que yo puedo tocar. La parte está pensada para mí, digamos. (Risas) Ahí creo que también dependo mucho del orgánico, ¿no? Y una obra para orquesta, un poco sí, un poco no. Obviamente, primero que en el piano no podés tocar todo lo que estás pensando. Es mucho desde el papel. Una herramienta que me parece medio peligrosa, no recomendable, es la del Finale o el Sibelius, como instrumento de composición, ¿no? Son programas de escritura, ¿no? Yo uso el Sibelius. Pero es para escribir. O puede ser también para probar algunas cosas.

**Entonces, ¿los materiales se te ocurren probando? ¿o después los probás, o no los probás directamente?**

No, las dos cosas. En general sí pruebo las cosas. Hay cosas que no son muy probables en tu casa.

**Claro.**

Por ejemplo, la obra que hice para la beca Melos-Gandini, es casi un concierto para guitarra. La guitarra era solista. Y sí, todo lo que hacía en la guitarra lo probaba. Pero el resto... Tenía algunas técnicas extendidas. Uno, bueno, sabe más o menos como sueñan. Ahí si fue pura imaginación, y no había mucho para probar.

## **Diego, al momento de la composición, ¿escribís de izquierda a derecha?**

En algún momento escribía de izquierda a derecha. Hay una obra en particular que me acuerdo, también de la época de estudiante, que era un cuarteto. Bueno, para ese concurso que decía que organizó el centro de estudiantes. Esa pieza me acuerdo perfecto que sí, que la escribí de izquierda a derecha. Ahí no usaba Sibelius. Todavía no usaba nada, escribía a mano. Y ahí en el piano, de principio a final. Por ahí, en algún momento, goma y cambiar una cosa. Pero hoy en día no, para nada escribo de izquierda a derecha. Por ahí, qué se yo, hay una idea que es la idea primordial, digamos. Y de ahí van surgiendo muchas. Y al principio no siempre sé en qué orden van, o a veces el orden que uno había pensado después cambia. Ahí entra en juego un poco lo formal, ¿no? Yo en general no parto de una forma predeterminada, como por ahí a veces sí cuando uno está estudiando. En composición tienen que componer una sonata, que es algo muy amplio, digamos. Pero bueno. Vos sabés, tenés algunas pautas. Pero hay veces que la cosa es más caótica y la forma se va dando, ¿no?, mientras uno va escribiendo. Va proliferando el material. Pero, sí a veces me gusta pensar no en formas sino en criterios formales. Por ejemplo, una obra donde hay dos situaciones que se van alternando. Estoy pensando también en esa, la obra de la beca Melos-Gandini. Entonces, una que es más pulsada, más mecánica, y más percusiva y otra que es más flotante, al revés, evitando la sensación de pulso y qué se yo. Entonces, el criterio es que esas dos cosas se van alternando. Cuando uno lo escucha no es que se da tanto cuenta. O sea, como estructura sería ABABAB, ¿Se entiende? Pero todo los A distintos y todos los B también, ¿no? Pero bueno, eso es algo que se da. Vos sabés que después de esto viene algo que tiene tales características. Otra puede ser por ahí la obra para orquesta, era un poco que

había una sección, esa sección terminaba y la siguiente estaba elaborada, en general, con el final de la sección anterior, y así la cosa se iba generando. Hasta cierto punto, después ya no. Bueno, esa es bastante laberíntica en la forma, después vuelven algunas cosas. Pero digo, ¿se entiende lo que quiero decir? No es que hay una forma predeterminada sino que hay un criterio, hay una conducta, que uno se pone y que después, como digo, en algún momento por ahí necesitás que esa conducta se rompa. Eso también ayuda a seguir. O por ahí, con un trío, quizás el año pasado, empieza con un *loop* del piano, digamos, basado en la repetición. Entonces la idea es: como salís de algo que es muy repetitivo, ¿no?, que se repite equis cantidad de veces. Y cómo salís y cómo volvés a la repetición. Con divertimentos en el medio, digamos, ¿no?

### **Claro, entiendo.**

Pero bueno, vos tenés ese criterio y vas explorando distintas formas de hacer eso y la pieza se va armando.

### **Hablaste de que era peligroso escribir en un editor de partituras directamente. ¿Por qué te parece así?**

No, no escribir directamente, sino usarlo como herramienta de composición. No es que no hay que usarlo. O sea, por ahí te sirve, porque como digo, por ahí estás haciendo un pasaje, por decir algo, un pasaje polifónico, que es intocable, no podrías tocarlo en el piano, te sirve para probar aunque sea las relaciones de alturas y ritmos.

### **¿Algo parecido a como una maqueta?**

Claro, claro. No, pero lo digo también como experiencia docente, de alumnos que por ahí, en piezas para piano, que no tocan el piano y que te das cuenta cuando están escribiendo directamente en el Finale o en el Sibelius. Y que la cosa es

que en el Finale vos pones play y toca lo que vos le pusiste, pero que bueno, por ahí no es pianístico, y un montón de cosas por el estilo. Ojo, de todas maneras creo que a mí sí... Es medio relativo, pero si por ahí lo que... Esto que hablábamos de izquierda a derecha, creo que los programas influyen un poco en eso. No digo que sea algo malo, pero cuando yo escribía solamente en el papel podés insertar en el medio, y qué se yo, hacerlo en otra hoja y después copiar, pero no es lo mismo. Vos ahora, teniendo la posibilidad de poner los compases que quieras entre este y este, de cortar acá, pegar allá, como que tal vez el pensamiento puede ser que te cambia un poco y te lleva a eso que decíamos antes, de una cosa un poco... no digo más caótica, pero sí que no es para nada de izquierda a derecha. Porque te lo facilita mucho el programa desde la escritura. Creo que hay compositores... No sé... Escuché alguna vez que Feldman escribía con tinta a propósito para no borrar, por ejemplo.

**Con tinta y por día, en bloques. De hecho, en alguna partitura se llega a notar esa diferencia en la escritura.**

Claro. En algunas se nota. Pero son cosas muy personales, digamos.

**Totalmente de acuerdo. Pero vos escribís entonces en un papel y luego lo pasás, por una cuestión de prolijidad, digamos, ¿no?, o para terminar de confirmar aquello que se te pueda escapar.**

Claro, claro.

**Hay profesores de composición que piden que los trabajos estén escritos a mano, porque tienen un criterio formado acerca de eso, por eso enfatizaba un poco en este aspecto de cómo es tu escritura.**

No, pero eso yo estoy de acuerdo en el sentido que... Lo que pasa es que yo escribí mucho a mano, porque cuando yo estudiaba... No es que pasaron tantos años, digamos, pero no era muy usual. Estaba el Finale, pero no lo usábamos. Estaba el Encore, que en algún momento lo usé al final de la carrera. Pero todo lo que hice en la carrera, salvo en quinto año, todo estaba escrito a mano. Entonces, tengo la práctica de escribir a mano. Sí, para mí es importante que los primeros trabajos sean manuscritos por cuestiones prácticas de escritura, porque si no... Lo digo también por experiencia docente, me pasa en la UCA por ejemplo, donde actualmente no hay un curso de ingreso fuerte como el de acá, ¿no? el CPUA. Entonces los de primer año, hay algunos que... Es bastante desparejo en el sentido de que algunos sí, ya vienen tocando, con conocimientos, y otros con muy poco. Y, bueno, de cosas que son pavadas, pero dónde se escriben las dinámicas, dónde se escribe tal cosa que el programa lo hace solo. Pero después si tienen que escribir a mano no saben dónde va y no saben escribir. O sea, está bueno el programa, pero una vez que vos ya manejas la escritura bien. En ese sentido, estoy de acuerdo. Yo también, los primeros trabajos los pido manuscritos. Después si lo quieren pasar, lo pasan.

**Bueno, hay distintas corrientes en relación a cómo avanzar en la escritura en este sentido. Por ejemplo, el otro día vino Fernando Maglia y nos contaba que nunca va para atrás. Sigue siempre hacia adelante. Qué bárbaro, es como si no se equivocara nunca.**

No, no, está bien, estaría buenísimo. Tengo ganas de volver a escribir de izquierda a derecha, pero bueno, últimamente la verdad que no me pasa para nada. Pero, como digo, es algo muy personal. Porque a veces hay pasajes que vos decís “sí, esto ya está cerrado”, pero luego en base a lo que hiciste después, parece que algo de lo anterior tiene que cambiar.

**¿Algún detalle más de tu modo de componer? ¿Alguna influencia que quisieras compartir, por ejemplo? Si es que la hay.**

Y es que yo creo que es inevitable la influencia. No sé si puedo decir quién me influyó. Sí que a mí la música me gusta en sentido bastante amplio. O sea, que la música académica digamos, no es que la empecé a escuchar en la carrera sino que la escuchaba desde siempre, de chico. Y también, no es que en mi casa se escuchaba música clásica, digamos, ni nada. Pero supongo que por haber tocado algo en piano, me empecé a gustar. Algún disco, me empezó a gustar que había en mi casa. Barroco por ahí. Porque hasta creo que el recorrido de los gustos fue un poco cronológico, sin querer. De chico, por ahí lo primero que escuchás es barroco, después en algún momento descubris Beethoven y te parte la cabeza, después románticos. Después bueno, alguna vez tocás Bartók, descubris a Prokofiev, a los impresionistas, qué se yo. Y después más adelante, la música actual. Y todo me gusta. O sea, yo no tengo ni una posición reaccionaria, ni soy de vanguardia y todo lo demás no existe. Estoy como en contra de cualquiera de esas dos visiones. Bah... “en contra”. Ni en contra ni a favor. Yo pienso así. Punto.

Y lo de las influencias... bueno, creo que es inevitable, que son un poco inconscientes digamos, porque uno escuchó un montón. Uno no parte de la nada. Creo que aunque trate de partir de la nada es como imposible, en un punto. O sea, tal vez las únicas obras que no tenían influencia son esas que les digo que hacía con Violeta Gainza cuando tenía nueve años.

**¿Las tenés guardadas esas piezas?**

Algunas sí, otras no. En un cuadernito las tengo. Pero la que más me gustaba la tengo, creo que en un video de un concierto. Pero después me parece que es como inevitable. Como digo, compositores me gustan muchos. Muchos. Sí creo que,

no sé si a vos te pasó alguna vez, que por ahí, además de las influencias, a uno de repente se le ocurrió algo que le parece relativamente original. Y que realmente se te ocurrió, digamos, ¿no? Pero por ahí después... o yo, por lo menos, estoy conociendo música todo el tiempo, porque como doy muchas clases siempre estoy buscando cosas, ¿no? Me pasó con una obra de Lutosławski, por ejemplo. Yo estaba pensando algo... Y vi una obra, y no es que iba a sonar igual a lo que yo estaba pensando, pero que los recursos eran muy parecidos. Entonces, por un lado, uno dice... "Putá, ya está". (Risitas) También te sentís identificado, con algo que de repente... no sé si alguna vez te pasó, yo creo que pasa. Pero, ahí entra el tema de la originalidad, digamos. Yo no lo veo... O sea, partamos de la base que si uno se pone a componer es porque, como decíamos antes, piensa que tiene algo que decir. Porque, si vas a decir lo mismo que ya dijo otro muy bien, ya está...

### **Ese sí que es un tema contundente.**

Claro. Por eso sí pasa a veces, que puede haber estudiantes de composición que por ahí realmente, sobre todo al principio, quieren escribir música romántica. Pero, ¿para qué vas a escribir en el lenguaje de Chopin si Chopin ya lo hizo mucho mejor que vos?

### **Claro. (Risitas)**

Es simplemente eso. Bueno, no quiere decir que no podés hacer algo muy bueno. Porque bueno, de última el caso de Rachmaninov sería uno en el cual, él está... Es un compositor que parece de una época anterior a la que es. Pero bueno, qué se yo, la tenía muy clara, y lo que hacía lo hacía muy bien. O sea, en definitiva es un romántico, pero es contemporáneo de Schönberg, digamos. Pero bueno, son casos raros, digamos. Lo normal, como digo... Que vos te pongas a escribir

una sonata al estilo de Mozart, vale como ejercicio de estilo, de armonía, pero como composición... ¿lo vas a hacer mejor que Mozart? Para eso estudié las sonatas de Mozart y tocé las sonatas de Mozart. Pero, por otro lado, digamos, yo tampoco veo la originalidad como un bien en sí mismo.

**Creo que lo original es resultado de esa búsqueda personal que uno tiene, que si es honesta va a salir algo que es tuyo.**

Pero cuando digo que no es la originalidad para mí un valor en sí mismo. Y tampoco me quiero meter en polémica ni nada, pero si yo me pongo a serruchar el piano puede ser original, pero eso no sé si le da valor en sí mismo, ¿se entiende? Para mí más que originalidad, la búsqueda es de trascendencia. Entonces digo, porque para mí un preludio y fuga de *El clave bien temperado* no es obsoleto, sino que... porque bueno, son las discusiones. Ayer hablaba con uno de los chicos de los programas de piano de conservatorio, ¿viste?, que nunca tocan. Que lo más que pueden tocar es un Bartók, son cosas que habría que revisar. Pero tampoco habría que dejar de tocar lo otro, ¿no?, en realidad habría que ampliarlo. Es verdad que falta mucha difusión de la música actual, pero las otras obras no es que sean obsoletas, sino que son obras que se siguen tocando porque trascendieron, porque trascienden al tiempo. En ese camino, hay un montón de compositores que... o de obras de esos mismos compositores que...

**... ¿que quedaron ahí?**

... que quedaron ahí. Y otras que pasan. Entonces, yo creo eso, que la búsqueda es más de trascendencia que de originalidad por originalidad en sí mismo, y que la originalidad debería ser una consecuencia. La búsqueda personal que cada uno tiene.

**¿Creés en la “honestidad” compositiva? Es una pregunta absolutamente personal y fuera de programa, pero me interesa muchísimo qué pensás sobre esto.**

Sí, pero, ¿en qué sentido?

**Y... en este sentido, el de tratar de buscar igual algo que sea original.**

No, claro. Claro.

**Quiero decir, perseguirlo de todos modos. Personalmente creo que uno llega a algún lado con esa búsqueda, ¿no? Después te das cuenta qué es original, o que no tiene sentido, o que ya está.**

No, no. Seguro. Por eso digo, cuando hablábamos de las influencias, me parece que en algún punto son inevitables. Pero, sí que uno no dice “voy a hacer una pieza a la manera de” o “voy a tomar esto como...” y lo voy a hacer con otras notas.

**Pero hablo de conocerse a uno mismo, de...**

Bueno, claro.

**... o de llegar a conocerse, más bien. O sea, porque en realidad es un recorrido y, volviendo al tema de los estudiantes que probablemente están en el inicio, hace falta tiempo, lo que implica, para mí, una gran honestidad con uno mismo acerca de qué es lo que a uno le gusta o no, más allá de las influencias y... bueno, puede ser difícil, fácil, no sé...**

Eso sí. La honestidad compositiva para mí tiene que ver, también esto es personal, con el esfuerzo. Que a lo que uno termina haciendo realmente le puso mucho. A cada una de las obras que uno hace. Supongo que, en general, la mayoría de los compositores son medio obsesivos, no digo como personalidad en general, pero por lo menos con eso.

**Sí.**

Y bueno, eso sí lo considero importante. También, esto es, no sé, por ahí más amplio, pero... “arte conceptual”, digamos, no me llega mucho en el sentido de que... Entendiendo por arte conceptual donde el concepto... donde la idea es la obra, ¿se entiende? O sea, que yo te diga, mi obra es esta silla. Y te la pongo acá. Y después, elaborá vos, digamos. Bueno, en este caso no sería como oyentes. Como público. Yo no le encuentro mucho valor en el sentido de que la idea... Bueno, ahí también, una idea que tiene que ver con la composición. La idea no es la obra. Que también ahí está eso, si es más importante la idea, o si es más importante cómo uno la hace. Yo creo que es más importante cómo uno la hace. Qué se yo. Vos podés hacer obras que tienen la misma idea pero que pueden ser totalmente distintas. Entonces, bueno. Pero sí que valoro mucho el esfuerzo que creo que tiene que ser natural, digamos. Obvio, vos lo que estás haciendo y lo que querés mostrar es algo tuyo, y que vos le pusiste mucho. Mucho tiempo, mucho esfuerzo, mucho pensamiento. No sé, pero bueno, supongo que la mayoría estará en el caso, no se me ocurre algo, pero... Creo que eso es natural a cualquier compositor de verdad.

**¿Creés en la intuición además de en el trabajo? ¿Cómo articula con eso?**

Sí, sí. Claro.

**¿Hay una zona de confianza tácita, intuitiva?**

Sí. Creo que van juntas. O sea, bueno, el trabajo está, pero por ahí la intuición versus lo puramente racional, ¿no? Esas dos cosas me parece que se tienen que combinar siempre. Que hay razón, hay muchísimo de razón, ¿no? En cualquier composición. Pero la parte intuitiva es fundamental. O sea, dejarle lugar a la intuición. Ahí hay cosas que creo que también, bueno, por lo menos en charlas con otros compositores

nos pasan a todos, como que a veces uno tiene que tratar de salirse de la obra. Uno está muy metido en el proceso de composición. Vos estás pensando... cuando estás escribiendo una obra, y sobre todo si la estás por... si la tenés que entregar una fecha, estás en las últimas. Estás todo el tiempo pensando. O sea, vas viajando y estás pensando en eso, te vas a dormir pensando en eso. Y entonces, a veces es, como que uno está muy metido. En ese sentido digamos, no es que uno ahora busque opinión de afuera, pero en la relación, por ejemplo, docente-alumno, yo creo que tiene mucho valor en ese sentido. Más allá de que uno tenga más experiencia, eso no importa. Pero, además, la visión que un profesor de composición le da a un alumno donde le muestra algo... Insisto, no es solamente porque los profesores de composición saben más, sino que está bueno que te lo vea alguien de afuera, porque a veces vos estás muy metido en la cosa. Y entonces, digo, que después como ejercicio personal uno a veces tiene que tratar de hacer eso, ¿no? Como que hay que... como de...

### **¿De correrse un poco querés decir?**

... de correrte un poco, sí, y ver que por ahí alguna cosa se te está escapando, que acá te falta alguna cosa. Hacer el ejercicio de tratar de escuchar, aunque sea internamente, o tocarlo.

**Claro, combinar ese adentro con el afuera, para no perder la totalidad y poder percibirlo como receptor, ¿no? Es una pregunta... ¿Te preguntaste? Lo estoy diciendo mal en realidad. Lo que quiero decir es esto: ¿es importante para vos qué quisieras escuchar de esa obra?**

Claro, sí. Sí. Eso es fundamental.

**Que después hay que ver si coincide o no con lo que está, ¿no? Y me imagino que ahí hay un tema de reflexión.**

No, claro. Tiene que ver con lo que hablábamos antes de que la primera experiencia que uno tiene es como oyente. Entonces, para mí, no hay que olvidarse nunca de que uno también es oyente. O de cuando vos, como decíamos... Si vos por escuchar música, te pegó de tal manera que querés dedicarte a esto, eh... No hay que olvidarse digamos, de que son pensamientos muy abstractos. O sea, supongo que a todos les pasó, que vos estás escuchando algo y ciertas armonías te provocan emociones, algunas son descriptibles, otras no, pero está el misterio de por qué. Por qué escuché este pasaje musical... Estoy hablando siempre de música sin texto, ¿no?, de música pura. O con texto, pero que no lo entendés, simplemente te gustó la música. Pero digo, creo que es el misterio de por qué estás escuchando algo, que en el fondo es como bastante abstracto, y te provoca emociones que son concretas, es algo bastante misterioso, que supongo que a nosotros nos atrae bastante. Pero bueno, sí eso, que nunca hay que olvidarse de ponerse siempre del lado del que lo va a escuchar, que también sos vos. Eso es muy importante.

**Además es un gran ejercicio, ¿no? El de salirse, el de poder correrse.**

Claro. Eso me parece fundamental porque hay... También, ¿no?, no hay que dar nombres ni nada, pero tal vez hoy en día puede haber... bah, hoy en día o hace cincuenta años, sesenta, algunas tendencias como muy, muy, muy ultra racionales, y uno se pregunta hasta qué punto eso se está teniendo en cuenta. Bueno, qué se yo, un ejemplo concreto sería *Estructuras* de Boulez. Sin hacer un juicio de valor sobre esa obra, ¿no?, pero...

**Y sí, es muy discutido “dónde está lo musical”, o “lo expresivo”, en una pieza que fue construida desde esa perspectiva, tan racional.**

Claro. Si no la conocen es una obra que está hecha en base a una matriz, ¿no?, un cuadrado con números donde cada número representa o una nota, o una articulación, o una dinámica, y bueno, es un mecanismo previo que se pone en marcha.

### **De hecho nosotros la escuchamos en nuestro curso.**

Bueno. Como que ahí quedó solamente lo racional, ¿no? Que igual hay una tendencia, porque... También hay algo que pasa, no sé si a vos te pasa pero en la docencia, digamos. Yo, dando clase analizo mucho. Sea en contrapunto, sea en armonía, en muchas materias distintas. Entonces, uno tiene como una mentalidad medio analítica, que está buena, pero que también, a veces hay que tratar de... O mismo cuando uno escucha. Por ahí a veces te pasa que estás escuchando algo y lo estás analizando y decís “no, pará...”. (Risitas) “Escuchemos como escuchábamos antes, tranquilo, disfrutá...”. Y entonces en la composición por ahí también te pasa eso.

**Sí, sí. Hay que correrse y blanquear un poco la mente, si no es muy difícil. Porque además podrías, con la preparación que tenés, saber qué intervalo, en qué momento podría suceder... No tiene sentido en verdad.**

No, claro. Sí, no, mantenerse siempre como oyente es fundamental. Pero, como digo, no como un oyente que está analizando, como músico que es, todo lo que escucha. Como un oyente cualquiera, ¿no? Por eso me parece que está bueno no olvidarse de esa etapa previa, antes de lo que uno estudió, antes de nada. O sea, cuando escuchaba música, y bueno... te partía la cabeza y punto. Es como que... No hay que olvidarse de eso.

**Sí, uno no analizaba tanto, más bien ¿se deja llevar?**

Claro.

**¿Podemos escuchar algo de tu música? ¿Tenés ganas?**

Tengo una obra con varias copias.

**ALUMNO: Es el primero que trae... ¡que trae para todos!**

**C.P: ¿Y de qué año es esta obra?**

Esta es de 2008.

**(Empieza a sonar la obra)**

Por ahí está un poquito bajo. Así que lo pongo lo más alto que se pueda.

**Bravo.**

**(Aplausos)**

Como decía, los compositores a veces podemos ser rebuscados. Yo tengo una tendencia más al rebusque, en realidad, que no. Pero, entonces, como que mi lucha a veces es tratar de buscar cierta simplicidad. Pero no simplicidad porque sea mejor lo simple que lo complejo, ni nada. Digo, simplemente, simplificar en el sentido de inteligibilidad del discurso, ¿no? Que tiene que ver con lo que hablábamos de ponerse siempre en situación de oyente. Cuando digo inteligibilidad, quiero decir eso, digamos, que es entendible como es entendible la música. De esa manera, medio abstracta digamos, pero que uno lo puede seguir. En ese sentido, digamos, también, por ahí, la cosa general de la que hablábamos antes. Yo me fijo mucho en el... por ejemplo, cuando veo una obra que es nueva, como un estreno, de cualquiera, como valoración... qué se yo, uno tampoco puede hacer una valoración con algo que escucha por primera vez, ¿no? Pero sí valoro mucho el hecho de si me mantuvo el interés o no. O sea, si todo el tiempo que estuvo la obra, me fue llevando, o si en algún momento... Te das cuenta que a veces uno va a un concierto y no siempre en la situación ideal. Por ahí estás cansado, por ahí estás pensando en otra cosa. Sí, o

por ahí vos justo no tenés tu mejor día, lo que sea, y no podrías, digamos, la obra no te hubiese llevado de ninguna manera.

### **Claro, sí. Entiendo.**

Pero suponiendo que uno está más o menos bien, valoro mucho si me mantuvo todo el tiempo el interés o no. Digamos, como que la obra te vaya llevando. Y eso también me lleva a cosas, discusiones que hay siempre sobre la música contemporánea. Primero, con ese divorcio entre la música y el gran público, por decirlo de alguna manera, del que siempre se habla. Que tiene muchas razones, en realidad. Una es de difusión, claramente, porque yo creo que hay muchos compositores que a cualquiera le gustaría si escuchase un poco más de su música. Puede ser Ligeti. Yo creo que Ligeti lo puede escuchar alguien que no sabe de música. Y lo puede disfrutar, ¿no?, tranquilamente. No sé si de una vez, pero me parece que lo de acostumbrar el oído lo hacemos todos. O sea, yo creo que también, fue mucho más chico, pero por ahí la primera vez que escuché la sonata de Liszt, por decirte algo, me pareció... Me encanta la sonata de Liszt, me fascina, ¿no? Pero, digo, por ahí me parecía "raro". No sé si se entiende lo que digo. Y hoy me parece lo más normal del mundo. Si uno escuchó... el oído se va acostumbrando, ¿no? Pero, para acostumbrarlo, obviamente tenés que escuchar. Entonces, en cosas que no se escuchan nunca, que nadie las escucha nunca, es imposible que se lleguen a acostumbrar. Y una vez que te acostumbrás, está buenísimo porque empezás a entender. Algo que es inexplicable, también... Viste que en algún momento hacés como un click con algunas cosas y de alguna manera las entendés, que no podés explicar qué es eso pero que es a partir de haber escuchado varias veces, por las circunstancias que sean. Digo, o lo escuchaste en una clase, o por ahí hay algo que lo escuchaste, no lo entendiste, pero que de alguna manera te atrae, entonces sí lo volvés a escuchar un

par de veces más y finalmente te termina gustando. Cuando digo gustar, normalmente digo... Porque yo siempre... Digamos, la música académica con respecto a la música popular... Bueno, no es discusión que vamos a tener acá, pero cuáles son las diferencias, cuáles son los límites, ¿no? Si por ahí puede ser que es un discurso elaborado, en algún punto. Igual depende, porque hay música popular, si incluimos todo, que es recontra elaborada, etc. Pero sí destacar que yo siempre escuché la música académica de la misma manera que escuché la música popular. Porque me gusta, no por otra razón. Entonces, yo escuchaba la sonata de Liszt porque me encantaba, lo mismo que podía escuchar Hermética. No lo escuchaba de manera distinta.

### **¿Componés música popular también?**

No, no, ahora no, hace mucho que no. Pero digo como escuchar, ¿no? De disfrutar, en ese sentido. Bueno, no me acuerdo ya por qué... (Risas)

### **Estabas concentrado en la economía del material, en la idea de proliferación.**

Bueno, después ustedes me dirán si lo que ustedes escucharon les resultó así o no, digamos. Pero sí tratar de eso, de que te lleve. Porque a veces, y eso también es medio discutible, ¿no? Es como que hay gente que piensa, que en algún punto es cierto pero por otro no, que para entender algunas obras de música contemporánea necesitás el análisis previo, como si ese análisis fuese totalmente necesario para la audición también, ¿no? Yo creo que no es así, o no debería ser así, qué se yo. Es algo totalmente discutible, hay que ver de qué obra estamos hablando. Pero, por eso decía, yo creo que hay mucha música contemporánea. Bueno, yo decía Ligeti, que murió, digamos, no hace tanto. Pero, de los compositores vivos hoy, hay un

montón que lo hacen. Yo creo que a cualquiera que se ponga a escuchar un poco le podría atraer. Ahora, *Estructuras* de Pierre Boulez, por ahí sin hacerse análisis previo como que no tiene mucho sentido. Pero bueno, como concepto a priori, no debería hacer falta el análisis. O por lo menos, en lo que yo quiero hacer, digámoslo así. Yo quiero hacer música que no requiera de un análisis previo y que se pueda disfrutar igual.

Uno de los mayores problemas que tenemos los compositores siempre es “cómo sigo”. “Bueno, llegué hasta acá y ¿ahora qué viene?”. Entonces, siempre está bueno, tratar de tener objetivos. Siempre es mucho más fácil. Por ahí tiene que ver con lo que hablábamos de escribir de izquierda a derecha, o no. Igual de izquierda a derecha también se puede dar. Pero por ahí vos tenés un pasaje que sabés que viene después del otro, ¿no? Que todavía no está hecho pero que sabés que va hacia ahí. Entonces, eso obviamente te va a condicionar para bien, digamos, por suerte. Sabés hacia donde tiene que ir y lo vas a hacer de determinada manera. Pero después, uno como que tiene que tener también varios recursos del “cómo sigo”, ¿no?, como distintas posibilidades, que a veces vos las probás y no...

En lenguaje más actual a veces por ahí me resulta un poco más difícil decidir las posibilidades. Pero digo, en un lenguaje totalmente convencional sería que vos conozcas... Cuando digo convencional digo clásico-romántico, ¿no?, que vos conozcas todos los procesos que se pueden hacer al motivo. Si esta es mi idea inicial, ¿ahora qué hago? O le responde con algo análogo, o con algo que es contrastante. Entonces, si es algo análogo, ¿qué puede ser? Puede ser una repetición, puede ser una secuencia, puede ser un transporte, puede ser cualquiera de los recursos del contrapunto, movimiento contrario, trocado, aumentación, disminución... Puede ser una variación, que es algo muy amplio, etc. Pero entonces, vos tenés un montón de herramientas posibles siempre, para el cómo sigo. U otras, ¿no? Como digo, puede ser que pongas

algo totalmente distinto. Pero bueno, en fin, eso es algo que uno... porque si no... Ojo, lo cual no quita que te trabás igual. Eso nos pasa a todos. Que te quedas en un lugar y te trabaste. Gerardo Gandini contaba, ahí en un curso *Melos*, de una obra que estuvo ocho meses ahí en un lugar, y la prendió fuego. (Risas)

### **¿La prendió fuego?! (Risas)**

Sí. Bueno, trabarse nos pasa a todos. Es común. A veces, milagrosamente, algún día aparece lo que tenía que venir. A veces no aparece nunca o a veces, si es algo que tenés que tener, aparece porque... Más vale que aparezca, si no... (Risas)

### **Lo hacemos aparecer. (Risas)**

Sí... Porque bueno, creo que también condiciona un poco la composición si hay un *deadline* o no, o cuánto falta para ese *deadline*, digamos. En realidad, la fecha de entrega está buena que esté porque si no puede ser que no termine nunca. A mí, por lo menos, me pasaría eso.

### **¿Y cómo es “terminar”?**

Y por ejemplo esos *deadline* son o un concierto, o en este caso era un concurso, qué se yo. Porque yo dije, me propuse, voy a hacer para este concurso, y obviamente la entregué el día que cerraba el concurso, y la noche anterior a esa no dormí. (Risas) Y por suerte salió.

### **Qué bueno, y qué suerte.**

Igual el concurso es un *deadline* que nunca... Porque el *deadline* del concurso decís, si no llegás, “bueno, no llegué”. Y por ahí, lo hacés. Pero el concierto sí es un *deadline* más completo, que tiene que estar sí o sí. Sin *deadline* es difícil. Bueno, no sé a vos qué te pasa en relación a eso.

**Yo me pongo metas cortas, en lo posible, y trato de cumplirlas. Y, si no las cumplo, me propongo una nueva meta. Corta también.**

Claro, claro.

**O decido abandonarla como meta.**

Sí porque, eso también son cosas... uno tiene que conocerse a sí mismo. Hago algo y voy viendo todas las posibilidades que tiene. Pero en realidad en una obra uno no tiene que mostrar todas las posibilidades. Tiene que mostrar algunas. Y bueno, es como que a uno a veces se le ocurren demasiadas cosas y tiene que hacer un filtro. A veces es difícil hacerlo, porque hay algo que decís que te cierra como pasaje, pero que en realidad no va en lo que estás haciendo. Y por ahí hasta tomar esa decisión lleva bastante tiempo. O bueno, por ahí a veces aparece algo que no esperabas, pero sí, es importante. Y a veces, digo, también te influye, te obliga a tomar decisiones cuando el tiempo que tuviste no es mucho, bueno... Uno igual... Ahí entra también la cuestión del oficio, ¿no? Se supone que si tenés oficio podés hacer algo decente, en ese tiempo que tenés. Por ahí no es la mejor obra con la que vos te sientas identificado, pero bueno. El *deadline* también te da el oficio. Bueno, lo tomé en la carrera, porque en la carrera tenés *deadlines* todo el tiempo, también, que es importante.

**Sí, la verdad. Y a propósito de la carrera, volviendo a tu oficio docente, ¿vos nos podrás contar qué hay que hacer si uno se anota en tu cátedra? Si uno se anota en primer año, ¿qué habría que hacer? También en segundo, en tercero y en cuarto año. La pregunta es cómo sería el recorrido, digamos.**

Primero, como decía, para mí la composición es como algo medio natural. O debería ser, debería sentirse como algo natural. A mí me resulta un poco raro que alguien que nunca

compuso nada, cuando digo que no compuso nada no estoy hablando de una obra de cámara, de orquesta, ni de música académica. Pueden ser canciones. Pero que alguien se ponga a estudiar composición si nunca escribió una canción... es raro, ¿no es cierto? No lo veo, no creo que sean la mayoría de los casos así. Y entonces creo que componer es una necesidad, digamos. Como que uno siempre está pensando, por ahí en los momentos en los que no tenés ningún concierto, ni que estás haciendo algo para ningún concurso, normalmente algo estás pensando. Después depende de la vida personal de cada uno, cuánto tiempo tenés. Pero ese tiempo libre que tenés es probable que te pongas a tirar ideas para algo. Después verás. Digo porque, más allá de las obras que uno escribe para la carrera... Bueno, ojo, después cuando uno está haciendo la carrera no te queda tiempo para mucho más. Pero simplemente quería decir eso, que para mí componer tiene que resultar algo medio natural, lo cual no quiere decir que tengas épocas de sequía. También es común y puede pasar. Y que tengas dudas, ¿no? A muchos les pasa. Como tenés esa época de sequía, si realmente lo que deberías estar haciendo, o no. De todas formas en el fondo está, vos sabés que sí, que de alguna manera vas a seguir y lo vas a remontar. Yo estoy en equipo con Eduardo Checchi, entonces hay un programa en Composición I, II, III, IV y nos turnamos para darlas. En Composición II, que es lo que estoy haciendo ahora, pedimos una sonata para piano, y a veces algunos otros ejercicios cortos. Pero, también, con el objetivo de que no sea un ejercicio de estilo. En realidad, la sonata es casi un estudio. Es pedir... Después de que en primer año uno ve piezas cortas, se hace una obra más grande. Y es enfrentarse con ese problema, que es bastante difícil, ¿no? Hacer una obra grande. En cuanto a las exigencias del lenguaje, todos los años, de primero a cuarto, y para mí siempre tiene que ser así, es libre. Cuando digo libre, digo libre LIBRE, ¿no? O sea que no hay que

poner exigencias estéticas previas desde la cátedra. Con ciertos límites, ¿no? Que son los que decíamos antes. Porque a veces vos estás haciendo algo, porque es lo que conocés, que suena a Chopin y decís “no, está bien, pero tratá de buscarle otra vuelta”. Hay veces que uno puede ir aportando ideas en ese sentido. Pero, también, digamos, libre como decía, siempre alentando esa búsqueda personal que decíamos antes. Por ahí uno se pone más exigente en los años superiores. En primero, bueno, puede ser que suene a algo. Como digo, siempre tratando de que sea lo de uno. Pero ya en Composición IV, en Composición III también, sí somos más exigentes con la búsqueda personal de cada uno, digamos. Y en Composición III, que también la tengo yo, pedimos un cuarteto de cuerdas y una obra de cámara mixta. O sea, la idea ahí es trabajar una obra de cámara muy homogénea, como es un cuarteto. O sea, con todos timbres iguales o similares. Y otra con timbres mixtos donde el orgánico lo eligen, más bien, cada uno.

### **Y en Composición IV, ¿componen para orquesta?**

Composición IV, que la da Eduardo, es orquesta. Sí. Es, además, cuatrimestral.

### **Bueno, nunca se llega a componer una pieza para orquesta en ese tiempo que es poco en comparación con los años anterior.**

No, no, claro. Con los trabajos de composición normalmente nunca se llega. A mí también me pasó. Pero igual yo en la carrera, nunca llegué a diciembre, pero a marzo siempre llegué. O sea, nunca me atrasé en nada. Salvo en quinto año, en Composición V que era la última, la di como dos años después. Pero porque era la obra orquestal, que esa la tuve que hacer en serio y me tomé mucho tiempo, digamos, para hacerla. Pero, si no, siempre en el mes de marzo rendía composición.

**La verdad yo creo que es muy complejo hacer una obra de orquesta. Y muy pretencioso por otro lado, hacerla en tres meses. Porque un cuatrimestre no tiene seis meses. Es muy poco, seamos honestos, muchachos.**

No, no, claro. Acá igual era una materia anual, pero aparte teníamos que hacer una obra de cámara que se estrenaba, que era un sexteto y que te llevaba un montón de tiempo también, entonces... Bueno, sí.

Lo que hay que hacer para mí es, bueno... obvio, sentarse a componer, como estamos diciendo, y también, para mí, hay que escuchar mucha música. Tratar de conocer mucho. Sobre todo hoy en día que es tan fácil, es una pavada. Yo estoy descubriendo compositores nuevos todo el tiempo. En YouTube te digo, en internet. Ya hay un montón de compositores que no son tan conocidos que son buenísimos. Entonces para mí estar escuchando todo el tiempo también es...

**Sí, es enriquecedor. Abre mucho la cabeza, ¿no?**

Claro.

**Y además te ayuda a estar actualizado, de alguna manera.**

Sí, hoy tenemos acceso a muchos músicos y muchas partituras también. Yo trato de tener siempre muchas partituras. Ahora afuera no compro porque es demasiado caro. Pero sí. Por *Sheet Music Plus* he comprado bastante.

**Ah, mirá.**

Pero bueno, todo esto que digo, me parece que también uno se lo propone, pero debería ser como medio natural, ¿no? Qué se yo, a uno le interesa...

**Sí, investigar. Si uno tiene la semilla, va y hace su búsqueda.**

Claro, claro.

**Y más si tiene tantas facilidades.**

Claro.

**Diego, muchas gracias por participar en este espacio.**

**(Aplausos)**

**Final.**

# INTERLUDIO DIEGO GARDINER

Musical score for "Incruciambré" by Diego Gardiner (1953). The score is for a chamber ensemble consisting of Flute, Clarinet in C, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 4/8. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*. The title "Incruciambré" is centered above the staves. The composer's name "Diego Gardiner (1953)" is in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 16. The second system covers measures 17 through 24. The piano part includes the instruction "con arco, senza pedale" and a fermata over the final measure. A copyright notice "© 1953, Ed. de la Gran Enciclopedia Aragonesa" is located at the bottom right of the score.



# “¿Y qué es componer?”

...era una de las preguntas iniciales destinadas a nuestros invitados de cada esperado encuentro.

Estos tuvieron lugar entre los años 2011 y 2013, en el marco de la cátedra Introducción a la Composición, que se dictaba en el Departamento de Música del ex Instituto Nacional del Arte, hoy Universidad Nacional de las Artes.

Roque de Pedro, Elena Larionow, Eduardo Checchi, Santiago Santero, Guillermo Pozzati, Fernando Maglia y Diego Gardiner, son los compositores-docentes que nos enriquecen con sus experiencias de vida en cada entrevista.

Con la calidez y generosidad que cada uno ofrece, los relatos giran en torno a sus inicios en la música y en la creación, integrando la esfera personal con la profesional en un clima de intimidad que muchas veces es difícil obtener en el espacio de una clase.

Mi agradecimiento a todos los que participaron. Fue un enorme placer haber podido plasmar nuestras conversaciones en este libro.