

Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana

— ACTAS —

Luis Pérez Valero, editor
Presentación de Rafael Guzmán

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

 **Artes**
EDICIONES
MEMORIAS



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rectora: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector Académico: Alfredo Palacio Paret

Director de Posgrado: Bradley Hilgert

Coordinador de la maestría en Composición musical
y artes sonoras: Rafael Guzmán

Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana - Actas

Editor: Luis Pérez Valero

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

COLECCIÓN MEMORIAS

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

Noviembre, 2020

ISBN 978-9942-977-34-2

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

ÍNDICE

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

La composición como narración de vida

Conferencia: 22 de agosto de 2020

Emilio Mendoza Guardia

Universidad Simón Bolívar

emendoza@usb.ve

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

LOS INICIOS DE UN COMPOSITOR: DEL *BEAT* AL ATONALISMO EXPERIMENTAL

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

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

Cuando llego a Londres, en 1965, descubrí el movimiento musical folk, rock y hippie de Inglaterra y la importancia que tenía para la sociedad de la época. Nosotros vivíamos con la música y para la música. Era así, a tal punto de que, a pesar de ser el primero de mi clase en matemáticas, física y química en Londres, cuando regreso a San Antonio de los Altos

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

(Venezuela) en 1972, lo hago con una guitarra eléctrica Gibson Les Paul Deluxe dorada. Tenía el pelo larguísimo y le dije a mi mamá: “Olvídate de la física (a pesar de ya tener un puesto en la Universidad de Sussex), yo voy a ser músico”. Ser músico en ese momento era mal visto, sinónimo de bares, prostitutas y borrachos. Comencé mi carrera tocando en fiestas.

“LA MUERTE DE VIVALDI”. EL ENCUENTRO CON IOANNIDIS

Dentro del panorama que se planteaban mis padres, yo estaba ‘matando tigres’² con mi guitarra, mi melena, y básicamente tratando de vivir. Tenía una clasicita de teoría y solfeo en el conservatorio Juan Manuel Olivares, Caracas, una hora dos veces a la semana. Me decidí por la música, realmente no tenía idea de su futuro, pero me gustaba lo que estaba haciendo. Tenía dos grupos, uno con el que ‘mataba tigres’, y el otro era Catálisis, en el cual buscaba explorar el lado creativo.

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

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

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

1968, hay una dictadura en Grecia, así que en vez de regresarse a Atenas, se van para Venezuela.³

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

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

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

–¿Qué? Explícame eso, ¿cómo que la muerte de Vivaldi?

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

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

Fui con varios amigos roqueros, como Ike Lizardo y Alfredo Marcano de La Misma Gente⁴. De ahí en adelante, Ioannidis me cambió la vida. De pronto, dos años después representé a Venezuela en un concierto del Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea en Boston, en 1976.⁵

Ioannidis tomó a un grupo de venezolanos que estaban esparcidos y formó una generación importante. Dictó un curso que no otorgaba ningún certificado; su fuerte eran las clases de composición y el ser compositor. Las clases las impartía en el Conservatorio Juan Manuel Olivares y en la Universidad Metropolitana, como un curso de extensión, y poco a poco nos convierte en apasionados y profundos pensadores. La parte de la técnica, del contrapunto y de la armonía iban de forma paralela, pero lo principal era pensar. Todos los alumnos éramos

3 Este período político es conocido en Grecia como el de la dictadura militar (1967 - 1974); en el momento que Ioannidis y Pérez parten a Venezuela, el General Georgios Zoiakis estaba en el poder (1967-1972). Cfr.: Kostis Kornetis, *Children of Dictatorship: student resistance, cultural politics and the 'long 1960s' in Greece* (Washington: Bergham Books, 2013); Georgios Logothetis, Apostolos Matsaridis, Vasileios Kaimakakis, “The panem et circenses policy of the Regime of the Colonels in Greek sport, 1967-1974”. *Studies in Physical Culture and Tourism* (Vol. 19, No. 4, 2012: 174-178).

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

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

diferentes: unos más apasionados y entregados que otros. En dos años encontré en Ioannidis a un segundo padre, un segundo amigo; él también se dio cuenta de eso.

Yo tomé bien en serio lo que estudiaba con él. Por ejemplo, las reglas del contrapunto. Cuando estudiamos contrapunto con el libro de Jeppesen del siglo XVI de Giovanni Pierluigi da Palestrina,⁶ hice una traducción del libro, del inglés al español, para que los otros estudiantes – que no sabían inglés– lo pudieran leer. Hice también un resumen de las reglas de las especies. Me convertí en asistente de Ioannidis para los estudiantes que iban ingresando; les enseñaba las reglas del contrapunto y lo ayudaba a corregir. Él me ponía simultáneamente en la clase de los avanzados, a pesar de que hacía piezas pequeñas. De pronto me dijo que hiciera una pieza para un concierto y compuse *Alborada* (1975) para viola y piano. Me invitó a publicar en su editorial, que se llamaba Nomos. Inmediatamente me compré una mesa de dibujo para hacer un manuscrito impecable. La imprimimos y me dijo que hiciéramos entre todos una sociedad de música nueva. Inmediatamente busqué logo, ayudé, moví, concreté, y al cabo de poco tiempo tuvimos la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC), que él junto a Alfredo del Mónaco afilió a la SIMC.⁷ Entonces, Ioannidis sugirió el envío de esta pieza *Alborada* junto con una de del Mónaco para ver si obteníamos la primera representación venezolana. La obra se programó para el Festival SIMC de Boston, y viajé en octubre de 1976, ya desde Alemania.

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

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

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

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

la escuela nacionalista nos veían a nosotros como jóvenes pretenciosos por hacer música contemporánea sin supuestamente haber estudiado composición, cuando realmente habíamos recorrido con Ioannidis desde el pasado hasta el presente. Entonces, cuando Ioannidis termina su presencia en Venezuela y regresa a Atenas, dejando una gran cantidad de alumnos con un pensamiento radical, Alfredo Rugeles y yo nos vamos al Robert Schumann Institut en Düsseldorf en 1976.⁸ Ioannidis y sus alumnos hicimos juntos un pacto: nosotros estudiaríamos afuera, buscaríamos un título y regresaríamos a Venezuela para hacer una escuela de composición bajo las pautas de su enseñanza.

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

–Tengo unos estudiantes avanzados que necesitan un título.

–Tráelos –le respondió Becker. Con él hicimos cursos de música electrónica en vivo en todas sus facetas: análisis, escucha, tecnología, historia, incluso teníamos acceso a un aparato nuevo que estaba dando vueltas, el Vocoder de Electronic Music Synthesis. Nosotros no tuvimos que hacer ningún estudio tradicional de armonía, contrapunto, historia... nada. Nosotros fuimos allá para componer. Estudiamos cinco años y, sobre todo, con mucha profundidad y ejercicios, orquestación. Pero lo importante era la vida: ser compositor en un país que tiene una actividad intensa para la música nueva. Alemania tiene una gran historia que respetar, desde Ludwig van Beethoven hasta Karl-Heinz Stockhausen. Nosotros mandábamos piezas a concursos y festivales, asistíamos a cientos de conciertos y representamos a Venezuela en varias asambleas de la SIMC, así como a Uruguay, porque sus representantes no podían viajar. Esa era la vida de la composición y la vida de ser compositor. A pesar de estar recibiendo clases, estudiando, componiendo, asistíamos a todos los festivales y, por supuesto, a los cursos de verano de Darmstadt.⁹ Éramos compositores dentro de un país donde había vida para la composición. Pero teníamos que devolvernos a Venezuela y hacer allá esa vida, crearla.

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

9 El movimiento de Darmstadt no es más que el festival de música contemporánea en el cual se hacen conciertos, talleres y seminarios de composición que después de la Segunda Guerra Mundial tuvo un alcance significativo dentro de la nueva música. Allí participaron entre otros compositores: György Ligeti, Luciano Berio, Karl-Heinz Stockhausen. Cfr.: Martin Iddon, "The House That Karl-Heinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse", *The Musical Quarterly* (Vol. 87,

Analizábamos a muchos compositores, a Ligeti, a Stockhausen, quien es un ejemplo de cómo un compositor se inserta en la historia con buena música, innovaciones e impacto; mostró la importancia de escribir sobre su música para que después la academia pudiera contar con material para realizar estudios sobre su obra. Es decir, si los musicólogos no escriben sobre los compositores vivos, entonces nosotros tenemos que hacerlo. En ese sentido, el compositor debe escribir de todo: tesis, *papers*, reseñas, apuntes; un ejemplo son los cuatro volúmenes de *Texte zur Musik* de Stockhausen. Fuimos muchas veces a Colonia a conciertos, y en uno de ellos, en el estreno europeo de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich, el minimalista norteamericano con su agrupación, conocí personalmente a ambos, pero Stockhausen, a quien saludé y le dije unas cuantas cosas que no le cayeron bien, estaba consternado con la presencia de un nuevo lenguaje innovador que no salía de su escritorio. Nosotros antes de escuchar la música de este gran autor del siglo XX leíamos los textos que él había escrito sobre cada pieza, y con eso discutíamos. Yo noté que cuando íbamos a escuchar la música todos se salían del salón de clases: al baño, a fumar un cigarro o a tomar café. Yo era el único que se quedaba a escuchar la música. Entendí que los conceptos y la disertación eran muy importantes. Me di cuenta también que cuando uno iba a los conciertos de música contemporánea, las piezas eran en su mayoría muy fastidiosas. Los compositores estaban en el postserialismo, habían conceptos interesantes, pero la música estaba ya predeterminada y hecha sin el *feeling* necesario para que el escucha quedase atrapado por una expresión visceral. Si eso no sucede en un concierto o una ejecución, si las piezas son hechas con una cantidad de fórmulas, prescritas y de series, es poco probable que eso suceda, al menos que el músico sea tan talentoso que, pese a todo, resaltase algo desde el punto de vista auditivo y emocional.

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

No. 1, Spring, 2004: 87-118); Christopher Fox, "Darmstadt and the Institutionalization of Modernism". *Journal Contemporary Music Review* (Vol. 26, 2007: 115-123).

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

Dusseldorf y la participación de festivales, junto con la experiencia de tocar y bailar música africana.

PULSO Y RITMO: DE DÜSSELDORF A GHANA

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

África fue mi escuela del tiempo. Había estudiado con Ioannidis en Venezuela; luego, cinco años en Alemania, pero nunca había aprendido nada sobre la esencia del ritmo, ni sobre el pulso. Justamente es uno de mis fuertes temas actuales de investigación: el pulso y el tiempo. Para aquel momento descubrí que había muy poca información acerca del pulso, el *tempo* y de cómo funciona. Eso lo aprendí en África directamente porque tenía un profesor con quien tocaba y otra profesora con quien bailaba todos los días, ya que para ellos estas dos expresiones son una sola energía.

Asistí a muchos velorios (*wake-keepings*) en donde tocaba el cuatro, que los africanos lo llamaban un "pequeño tambor de cuerdas". Ellos no permitían que se grabara, así que, para entender la música y poder transcribirla, tuve que idear un método. Yo tenía un grabador de

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

cassettes, pero no había pilas. No lo podía utilizar para grabar los ritmos y luego analizarlos, entonces le dije al *master drummer* que tocara lentamente, marcando el pulso con el pie y que lo repitiese un rato; mientras él hacía eso, yo lo transcribía en la cabeza. Entonces le decía que debía ir al baño, salía corriendo, anotaba la música en un papelito en mi choza, y me devolvía. Luego estudiaba los ritmos, los analizaba y me los aprendía. Al día siguiente, el *master drummer* me pedía que tocara la lección anterior y, pun-tapín-tapán, le tocaba todo perfecto, con una sonrisita pícara. De ahí desarrollé el sistema que está en mi web, que yo llamo el 'sistema modular'¹². Es decir, me di cuenta de que hay ciertos módulos que se repiten, se ligan, hacen la síncopa y las frases rítmicas complejas. Ese método me permite oír e inmediatamente transcribir el ritmo o vice-versa. Ahora estoy capacitado: oigo cualquier música, cualquier salsa o rock, bossa o reggae, y ya el ritmo me aparece visualizado en notación musical.

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

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

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

14 Ver: Emilio Mendoza, "Pulso, Reggaetón y Sexo: El Tempo del Amor", 2019. Disponible en:

LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN: NO ENSEÑAR NADA

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

Apliqué a las últimas becas que quedaban en el gobierno y me fui a estudiar la maestría en Composición y música latinoamericana de la Catholic University of America en Washington, DC. Cuando llegué allá, vi que el currículum de lo que estaba estudiando era similar al de Düsseldorf, así que hice una solicitud al Consejo de Facultad haciendo esa observación. La respuesta fue muy favorable y me pasaron al programa de doctorado. Afortunadamente, estudié toda la parte académica latinoamericana, desde la conquista hasta los contemporáneos

https://ozonozjazz.com/emilio/articulos/tempo_amor.pdf.

15 Para información detallada de la actividad de la ODILA en ese período, así como el contexto en que se ubicó, ver el artículo de Emilio Mendoza, "La Utilización de Instrumentos Étnicos en la Composición del Arte Musical en Venezuela en la Segunda Mitad del Siglo XX (1965-1999)", *Revista Musical de Venezuela* (44 2004: 8-91). Disponible en: https://ozonozjazz.com/emilio/articulos/instrum_etnicos.pdf.

Roldán, Caturla, Villalobos, Chávez, Ginastera, los nacionalismos, etc; es decir, aquello que nosotros usualmente no estudiamos ni siquiera en nuestros países. Aproveché la gran Biblioteca del Congreso (*Library of Congress*) ubicada en la capital. Ahí se consigue absolutamente todo. Pero, a pesar de estudiar un doctorado en composición, me encontraba componiendo poco. Estudiaba de todo, sesenta y cuatro créditos de música renacentista, medieval, música contemporánea, todas las épocas y estilos, entrenamiento auditivo y metodología de investigación. Hago *papers* en todas las materias –usualmente en Estados Unidos, cualquier curso termina con un *paper*. Entonces, uno se acostumbra a las referencias y consulta bibliográfica–. Fue un entrenamiento de investigación formal y académico sobre cómo escribir algo que eventualmente sea publicable. Terminé el DMA —*Doctor of Musical Arts*— como compositor, con una carpeta de obras variada, con créditos de todos los cursos que hice en cuatro años. Además, tuve que presentar una charla-defensa en donde expuse ampliamente sobre mi música.

Sin embargo, hay una diferencia de cómo se gradúan de doctores los compositores y los musicólogos. En Estados Unidos el DMA es para compositores, ejecutantes y directores. Es un doctorado, pero tú haces lo que debes hacer: componer, tocar o dirigir. Los alemanes lo resuelven con el *Diplom* en la *Musikhochschule* (Escuela Superior de Música), que equivale a una maestría. No hacen doctorado en composición, no existe el doctorado. Si tú quieres el PhD en Alemania lo haces en *Musikwissenschaft* (musicología). En Estados Unidos decidieron que necesitaban doctores en la universidad para que tuvieran un trabajo estable y eso se hace a través del DMA. Es un grave error de aquellas universidades que exigen al compositor que, para la obtención del doctorado, tengan que hacer una tesis musicológica, cuando lo que deben hacer es composiciones.

El mundo de la composición contemporánea está en extinción.¹⁶ Incluso, no creo que se deba dedicar mucho tiempo, esfuerzos e inventiva a crear unas piezas que nadie va a tocar, escuchar, comprar ni mencionar jamás. Somos remunerados solo como docentes en universidades, a menos de que nos dediquemos a crear música para comerciales, películas o dentro del mundo de la industria musical popular, si corremos con suerte. Sin embargo,

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

tenemos en nuestros hombros el peso exigido por la sociedad con la responsabilidad de crear nuestra cultura de arte musical y, por lo tanto, componer obras lo suficientemente buenas para que la historia de la música venezolana y latinoamericana tenga compositores que sean reconocidos. Necesitamos tener algunas obras maestras en nuestro arte musical, y esa es nuestra misión y obligación como creadores máximos de la música del país.

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

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

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

LAS VICISITUDES DE UN CREADOR

Mi tránsito por la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) fue muy particular. Ésta fue una fundación que reunió diferentes instituciones versadas en estudios del folclor y de etnomusicología, liderada por Isabel Áretz. Mi primera visita al museo de instrumentos, cuando conocí a la Dra. Áretz y se inició la intensa experiencia en el desarrollo de la ODILA dentro de INIDEF por tres años (1982-1984), se asemejaba a la nueva visita que yo hacía al archivo FUNDEF en 1994 cuando regresé a Venezuela, ahora como profesor universitario en permiso de investigación. Tenía el DMA y era además profesor en la State University of New York (SUNY). Tuve la fortuna de que, a pesar de estar recién graduado, conseguí un puesto fijo en esa universidad, tenía buen sueldo y podía otorgarle a mi familia una vida estable. En aquel entonces todas las universidades pedían cinco años de experiencia. ¿Cómo cumplía eso si apenas estaba recién graduado? Por fortuna, se abrió en la SUNY la necesidad de equilibrar los miembros en la facultad a nivel de docentes: que fuesen de diferentes culturas. Los afrodescendientes, los latinos, los orientales, etc., esa fue una ventanita en la que pude entrar. Fui a la entrevista y quedé al hacer una clase con los ritmos del quitiplás. Aprendí poco a poco a conseguir los *grants* o financiamiento para la investigación, comencé a publicar, fui ascendiendo. SUNY es una universidad con 64 campus diferentes a lo largo de todo el estado de Nueva York, la más grande de los Estados Unidos, luego le sigue la Universidad Estatal de California.

Allí fundé y dirigí una orquesta latina, la Crane Latin Band, como un crédito de estudio, con la cual comencé a tocar por todo el estado y en la ciudad de Nueva York, agrupación que

está aún completamente activa en SUNY-Potsdam como el Crane Latin Ensemble.¹⁷ Obtuve un auspicio de investigación para ir a Venezuela con todos los gastos cubiertos para estudiar los Carrizos de San José de Guaribe, que son unas flautas de Pan en el estado Guárico. Cuando estuve nuevamente en FUNDEF fui a saludar a Isabel Áretz y le conté que estaba con mi doctorado, que tenía una beca de investigación y que quería oír las grabaciones del Instituto. Ella acababa de sufrir el suicidio de su esposo, el gran folclorista Luis Felipe Ramón y Rivera, y me dice:

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

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

Pero mi mamá Sarita murió ese año, 1994, así que pedí permiso para quedarme en Venezuela y asumí la presidencia de la institución. Tenía chofer, en el archivo había miles de grabaciones y fotos bellísimas de todo el folclor latinoamericano, todo el Caribe angloparlante está grabado ahí con la misión de la OEA, hay instrumentos y artesanías por todos lados. Era un tesoro. Cuando se es presidente de una institución semejante la gente te respeta. Algo que no había conseguido como compositor, a pesar de múltiples premios internacionales, lo conseguí desde el punto de vista burocrático. Después de un par de años, tuve que renunciar a SUNY, así como a la *green card* de toda mi familia. Decidí quedarme en FUNDEF, en Venezuela, como presidente, para continuar una comprometida labor, pero a la semana del renuncio a SUNY, me despidieron para montarse los adversarios, con un circo de mentiras.

El FUNDEF era un instituto especial, todo el mundo estaba contento y eso era una piedrita de atracción para otras personas que decían: “Yo quiero este instituto”. La casa era preciosa, llena de computadoras, teníamos web. La primera web cultural y audiovisual que se hizo en Venezuela fue allí en 1995¹⁸ y nos convertimos en líderes en este campo, pero me sacaron. Esto es un ejemplo de lo que son las vicisitudes de un creador. Sin nada entre las manos decidí organizarme. Solo mi creatividad me salva. Cuando un creador está deprimido

17 Ver info sobre el Crane Latin Ensemble actualmente. (<https://www.facebook.com/cranelatinensemble?fref=ts>).

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

debe mirar sus obras. Cuando uno tiene obras hechas, muchas veces no recuerda cómo la compuso. Las composiciones son seres que crecen y tienen diferencias. Uno empieza a aprender de ellas. Yo vi lo que había hecho y entendí que en FUNDEF estaba burocratizado, firmando cheques y cartas todo el día, no podía hacer investigación porque la prioridad era el financiamiento, el instituto y el personal. Volví al mundo creativo. Si no hubiera sido por eso, no hubiera ido a tocar la puerta de la Universidad Simón Bolívar (Caracas) para ejercer en lo que me preparé: dar clases en una de las mejores instituciones de educación superior de Venezuela. Cualquier cosa mala que a un artista le pase, puede convertirlo en maravillas. Los compositores somos como las plantas: nos pueden echar encima agua sucia, pero siempre van a salir flores. Aún en los peores momentos que tenga un artista, saldrá victorioso porque creará buen arte. Eso es un privilegio que tenemos como creadores, asegurada la felicidad de la vida aún en los peores momentos y malos tratos que la sociedad nos dé.

COMPONER Y DIFUNDIR: ESA ES LA CUESTIÓN

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

Es importante saber que una cosa es componer y otra, la difusión y preservación de la música. Si el creador está haciendo una obra que considera buena, debe promocionarla y guardarla bien. La vida, como la música, es breve y tiene su fin. Cuando la música se termina,

desaparece. Igualmente, cuando el compositor muera solo quedarán las obras. Si las obras no están analizadas, organizadas y guardadas en varios sitios, incluso ahora que todo está digitalizado, está la amenaza de desaparecer además de la obsolescencia de sus formatos en cinco años. Lo que esté en la nube no va a ser posible verlo porque cambiarán los sistemas, así como ahora no podemos ver una cinta de Betamax. No hay más máquinas disponibles que la vean.

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

Esto ya está pasando con varios compositores que se fueron temprano sin hacer mucho impacto, como mi gran amigo Juan Andrés Sans (1956-2005), y Wilmer Flores (1967-2014) y Leónidas D'Santiago (1960-2009), a quienes yo les di clases en la USB. No pudieron ser escuchados en vida. No ganaron ningún premio, pero tienen obras. Quizás allí hay una obra maestra, no sabemos. Como dijo Marcel Duchamp, el éxito de ser artista es un casino de Montecarlo. Es azar el que la sociedad te mire a ti y te dé la atención merecida para descubrirte. Está dentro del rubro 'impacto' que la sociedad le da al arte. El impacto sube y baja, tiene un eje temporal muy importante, pero si el compositor no tiene impacto en su sociedad cuando está vivo, dependerá de otros que lo hagan. Si la sociedad no sabe que existe el compositor, no lo reconoce, desaparecerá. En resumen, no solo es importante componer, sino también conservar los productos para que sobrevivan hasta que la sociedad tenga la humildad de reconocer su valor.

Dentro de veinte años, con suerte veinticinco, la generación de compositores que nos formamos con Ioannidis estaremos muertos. En este sentido, lo ideal sería contar con un

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

LAS CLASES CON IOANNIDIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Así eran sus clases, cualquier persona venía con una pregunta y él elaboraba un discurso. También corregía las piezas, componíamos, hacíamos ejercicios de contrapunto, ejercicios en

todos los estilos históricos; pero había momentos en los que solamente pensábamos y hablábamos. Los egresados de Ioannidis son personas cultas y sensibles.

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

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

CARTA A UN JOVEN COMPOSITOR

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

Como compositor hay que aceptar el hecho de que somos sabios. Somos los sabios de la música. Tenemos que saber todo y, además, sabemos algo que muy pocos saben, que es crear, hacer algo nuevo. No solamente eso, sino que creamos un estilo, creamos una expresión singular que hace que la gente diga inmediatamente: “Esa que suena es de Emilio Mendoza o Pérez Valero”; es decir, es sumamente difícil, y encima de todo eso, nadie nos paga.

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

Lamentablemente, ahora son los directores los principales líderes y nos están dando el peso adicional de auto-promovernos y hacernos conocer porque si no, mueres en el olvido, indiferente a la sociedad.

Vamos a tratar de que esa carrera sea establecida y respetada dentro del mundo de la música y si no es el Estado, que una fundación nos pague. Así como Theo financió a su hermano Vincent van Gogh, y si no hubiera sido por Theo, van Gogh no hubiese creado nada. Él no estuvo buscando los reales, ‘matando tigres’, para comprar café. Los compositores, como gremio, tenemos la responsabilidad de crear la cultura musical de nuestro país. El Estado debería permitirnos cierta libertad financiera para crear esas obras maestras. Sin duda alguna. El músico se hace cada día más sabio porque tiene más archivos, más experiencia, y el oído aprende con el tiempo. El oído analiza todo, lo clasifica en la cabeza.

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

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

contrarias a la sociedad en sus normas, usualmente causa impacto, como fue el caso de Los Beatles, altamente innovadores.

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

El compositor es una persona muy sensible; hace obras, aunque no le paguen, no las reconozcan y crea a pesar de las circunstancias. En ese sentido, es pertinente abrir varios frentes para lograr éxito como compositor, como abordar muchos estilos. Ya sea por la necesidad de sobrevivir que obliga a hacer muchas cosas y, como una esponja, de todos los estilos se nutre el compositor. Si es una persona dispersa y pasa por un área ocupacional diferente a la música, esto afecta. Hay la posibilidad de realizar investigación y afiliarse a una institución, la universidad donde enseña o dónde existan residencias artísticas.²¹ El compositor

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

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

necesita tiempo para producir obras, sean partituras o grabadas. Si no se tiene eso, no existe. Si no hay obras, no hay nada.

CONCLUSIONES

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

A la hora de componer para una orquesta pasan muchas cosas, dependiendo desde dónde se haga. Para graduarme de compositor, tenía que hacer una pieza para orquesta, como en casi todos los programas de estudios de composición. La obra para orquesta como meta suprema. ¿Vale la pena que el compositor gaste tiempo en hacer música para orquesta si no se toca? Hacer una pieza de orquesta implica, por lo menos, tres meses de trabajo. Si uno va a hacer una pieza de orquesta para graduarse de compositor, esa va a ser su última pieza para orquesta, porque no van a dar ganas de hacer más ya que nunca las van a tocar. Cuando yo estaba en Alemania, el problema principal para que le tocaran una obra a un compositor era que había de meterse en el bolsillo al director a través de una superlabia. Corrí con buena suerte con *Pasaje* (1976), que la tocaron en Bilthoven, Países Bajos, en el Concurso Internacional Gaudeamus. Pero yo tuve que ir con cada músico y convencerlos. Me hice amigo de todos los músicos. Estuve con ellos, analizamos la partitura, les mostré los gráficos, conversamos sobre la obra. Cuando tocaron la pieza, había energía en el aire y gané el codiciado Premio. Cuando la gente no escucha sonidos sino energía, el auditorio lo siente. Un compositor

que estudie dirección tendrá el privilegio de dirigir sus piezas y, si pagan por eso, puede correr el riesgo de dejar la composición por la dirección. Los compositores son muy valiosos y eso hay que reivindicarlo, especialmente en América Latina.

La orquestación es una práctica de imaginación que poco a poco se cultiva y se desarrolla. Por ejemplo, usualmente las composiciones llegan por 'inspiración' en los inicios, las ideas aparecen desde la imaginación. Una de las cosas que sucede en este momento es que, como hay música por todos lados, yo no puedo pensar en mi fantasía sonora interna. Todas esas ideas que tengo, no me salen porque hay música sonando en los espacios públicos, en la calle, en los autobuses, y de este atropello salió mi lucha contra la 'contaminación musical'. Entonces, para hacer orquestación la mejor enseñanza es a través de la escucha de las mejores creaciones. Han existido grandes orquestadores como Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel, Strauss, entre otros; hay que revisar las partituras de cómo lo lograron, analizarlo e imitarlo. Eventualmente, hacer partituras y revisar con música en vivo se ve el *feedback* de lo que se desea lograr. Se compone desde la cabeza, desde la técnica y desde la imaginación. Me he dado cuenta de que las ideas llegan cuando no pienso en nada. Hay que generar bocetos y bocetos, cualquier idea que llegue hay que grabarla; de lo contrario, se pierde. Alguien te habla y se desaparece.

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