



EL SISTEMA

MÚSICA PARA TODOS

Festival Latinoamericano de Música 2024



CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN
DE EL SISTEMA

Luis Ernesto Gómez
cides@elsistema.org.ve



CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN



EL SISTEMA
MÚSICA PARA TODOS

XXII *f*estivallatinoamericanodemúsica
Caracas 19 al 27 de octubre 2024
celebrando el 70 aniversario del 1er festival
1954-2024

Un recorrido por el XXII Festival Latinoamericano de Música 2024: balance, circunstancias y perspectivas

Luis Ernesto Gómez
cides@elsistema.org.ve

La edición XXII del Festival Latinoamericano de Música de 2024 celebra los 70 años del primer festival, que organizó en su momento la Institución José Ángel Lamas¹, cuyo primer concierto fue realizado el 22 de noviembre de 1954, día de Santa Cecilia. Tras la realización de los primeros tres festivales de Música de Caracas en 1954, 1957 y 1966, se reactivó de forma constante, desde los años 1990, con el respaldo del Maestro José Antonio Abreu; por entonces, ministro de la Cultura, y el apoyo permanente de El Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. A partir de 1991, se incorpora Alfredo Rugeles en la dirección artística, y en 1996, se suma Diana Arismendi, en la dirección ejecutiva. Desde la tercera edición de 1991, los festivales comenzaron a sucederse periódicamente de forma bianual con alguna que otra excepción. En cada edición se observa una continua renovación y adaptación a las circunstancias.

Este año, 2024, en el que se desarrolla esta edición ocurre en el contexto de la celebración de los 150 años del nacimiento del compositor venezolano-francés Reynaldo Hahn; los 95 años del compositor argentino-canadiense Alcides Lanza (quien falleció en julio de este año); los 85 años del compositor mexicano Manuel De Elías y los 75 años del compositor venezolano Alfredo Rugeles. El Festival también recordó con admiración al destacado compositor Juan Carlos Nuñez (1947 - 2024), quien con su partida física el pasado julio llenó de tristeza al medio musical venezolano.

En la edición XXII, que tuvimos a bien presenciar, se realizó a lo largo de 10 días, una intensa serie de 4 conciertos sinfónicos y 6 recitales de música de cámara en los espacios de la Sala Simón Bolívar y Fedora Alemán del Centro Nacional de Acción Social por la Música; y de la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño; y 3 charlas sobre aspectos de la composición

¹ Según Astor (2008, p. 68), hablando del 1er festival de 1954, indica que éste 'fue organizado por la 'Institución José Ángel Lamas' integrada por Inocente Palacios, Enrique de Los Ríos, Pedro Antonio Ríos Reyna. Alejo Carpentier fungió como secretario. No tenemos mayores referencias sobre esta Institución que parece haberse constituido únicamente para organizar el Festival de Música'

en la Sala Anfiteátrica del Sótano 1 de la sede de El Sistema. En esta oportunidad, se sumó la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta, la Orquesta de Cámara Simón Bolívar, Orquesta Filarmónica Nacional y Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. La música de cámara estuvo a cargo del recién creado Ensamble Contemporáneo de Caracas, agrupación estable del Teatro Teresa Carreño; Ensamble de Música Contemporánea conformado por músicos de El Sistema, el Ensamble de Percusión Venus, el Dúo Venus y otras agrupaciones de músicos especialmente preparados.

La selección de obras, en su mayoría, se centró en el repertorio de reciente creación en los últimos diez años (2014-2024), con excepciones muy puntuales y elegidas con criterio, manteniendo un equilibrio entre lo nacional y lo internacional. Así, es natural que un Festival dedicado a destacar lo reciente (lo cual está hermanado con lo inédito), también ocurra en él una buena cantidad de interpretaciones etiquetadas como “*Estrenos mundiales*” (primera interpretación exclusiva de una obra) y “*Estrenos en Venezuela*” (primera interpretación exclusiva de Venezuela) que honran uno de los propósitos de este festival: brindar el panorama actual del hacer académico musical en el ámbito continental. Es un privilegio para un compositor tener su obra incluida en la programación de este festival; y a la vez, una forma de ir en contra del ostracismo del creador que permanece en la penumbra, el aislamiento y la incomunicación. Por ende, también resulta un privilegio para el público, quien tiene pocas posibilidades de escuchar este repertorio fuera de este marco, y también para el investigador, quien tendrá una referencia de una selección curada de obras elegidas con criterio.

A nivel de producción, este festival introdujo la novedad de un breve video proyectado, previo a la interpretación de cada obra, con el compositor hablando de la pieza respectiva. En caso de que el compositor hubiera fallecido, se proyectó un video con un narrador explicando los pormenores de la obra. Esta proyección tiene un alto valor formativo y vinculante, ya que procuró al público, antes de cada obra, una aproximación directa al planteamiento del compositor, con la obra que escucharía inmediatamente después; así como conocer sus rostros y ademanes. Esto contribuye a

COMPOSITORES (Y SUS PAÍSES DE ORIGEN) INTERPRETADOS EN LA XXII EDICIÓN DEL FESTIVAL LATINOAMERICANO.

Aaron Copland (USA), Alcides Lanza (Argentina - Canadá), Alejandro Guarello (Chile), Alfonso Fuentes (Puerto Rico), Alfonso Tenreiro (Venezuela - USA), Alfredo Rugeles (Venezuela), Andrés Levell (Venezuela), Andrés Posada (Colombia), Arcángel Castillo (Venezuela), Astor Piazzola (Argentina), Beatriz Bilbao (Venezuela), Boris Alvarado (Chile), Darwin Aquino (República Dominicana), David Núñez (Venezuela), Diana Arismendi (Venezuela), Diego Morales (Venezuela), Eduardo Kusnir (Argentina), Federico Ruiz (Venezuela), Francisco García Ledesma (México), Gastón Arce (Ecuador), Gerardo Gerulewicz (Venezuela), Germán WCáceres (El Salvador), Gianca Llano (Guatemala), Gonzalo Castellanos Yumar (Venezuela), Gonzalo Grau (Venezuela), Heitor Villa Lobos (Brasil), Hilda Dianda (Argentina), Ikser Mijares (Venezuela), Jimmy Andonie (Honduras), José Manuel Guerrero (Venezuela), José Mora Jiménez (Costa Rica), Juan Carlos Nuñez (Venezuela), Leonardo Martinelli (Brasil), Lluvia Bustos (Bolivia), Luis Ernesto Gómez (Venezuela), Manuel De Elías (México), Manuel Sosa (Venezuela - USA), Marcelo Nadruz (Brasil), Marianela Arocha (Venezuela), Melissa Vargas (Colombia), Miguel Astor (Venezuela), Miguel Farías (Chile), Natalia Solomonoff (Argentina), Paula Piñeiro (Cuba), Rafael Junchaya (PWerú), Ricardo Monteros Tello (Ecuador), Samuel Robles (Panamá), Sylvia Constantinidis (Venezuela - USA).

que el compositor no pase invisibilizado y el significado o la intención de la obra no pasen desapercibidos. Este procedimiento busca lograr una recepción más profunda de las obras que se interpretaron en todo el Festival.

Recordemos que este es un festival de hallazgos, de nuevas obras, muy a la manera de otros eventos como el Foro de Compositores de El Caribe (realizado de forma itinerante en distintas ciudades caribeñas desde 1988); el Festival de Música Contemporánea UC, realizado en Santiago de Chile, activo anualmente desde 1991; el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez de México, en actividad desde 1979 (según indica Macías Osorno, 2021), el prestigioso Festival de Música Contemporánea de La Habana, convocado desde hace 40 años, que recién celebró la edición 38 o el Festival Atempo de Venezuela, que estuvo activo en Caracas entre 1994-2015, entre otros. No obstante, un elemento que identifica al festival de Caracas es su amplitud y su carácter inclusivo, así como sus sobresalientes 7 décadas.

La selección de las obras, cuya curaduría estuvo hecha con acierto y equilibrio, tuvo varias líneas repertoriales destacadas. Por un lado, las conformaciones instrumentales. Se mostraron obras recientes en el formato sinfónico; o la música de cámara en formatos grandes (5, 6, 7 y 8 instrumentos en combinaciones de distintas familias); o aquellas obras para el proverbial cuarteto de cuerdas; o la música de cámara para formatos pocos numerosos, dúos, tríos, cuartetos (ya no de cuerdas); sin dejar de lado a las obras para instrumentos solo con gran predominio en la música instrumental.

Por otro lado, algo que caracteriza a los Festivales Latinoamericanos de Música, y esta edición XXII no fue la excepción, es la posibilidad de apreciar una variedad de obras con estéticas diversas, la prodigalidad de lenguajes dentro del origen continental compartido y a la vez, de obras cercanas en el tiempo: una multitud de formas y contenidos para decir en la música. No podría ser de otra manera, siendo el siglo XX un espacio temporal donde la diversidad estética afloró en el uso de la libertad del creador. Esto muestra la naturaleza de nuestro continente, selvático, montañoso, lugar de desiertos y

climas diversos; no podría sino tener sus corresponsales paisajes y faunas en la música.

Algunas obras presentan un diálogo entre lo popular y lo académico, otras comulgan con la tonalidad (sin llegar a ser funcionales) y la consonancia; otras, intentan rehacer la disonancia y desarrollar la tímbrica al máximo expandida; y otras más, recrean el ritmo, la danza, el lirismo de diverso tipo. Así, unas obras reflejan identidad, lo regional, estilizado o transformado; la música sitúa su lugar de origen, y otras tienen diferentes intereses. Nos alegra que esta ventana de actualidad musical siga teniendo el respaldo institucional de El Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, así como el apoyo de la mayoría de las orquestas profesionales que hacen vida en Caracas, lo cual ha permitido en años, y en esta actualización, una programación abundante, de tipo maratónica y profusa para quien pudo presenciar el evento en su totalidad. Esta edición cumplió la misión, enunciada por Alejo Carpentier en 1953, de constituir a Caracas “en meridiano musical de América” (2014, p. 113), a través de “la institución de festivales fijos, especializados -ecuménicos, por así decirlo-, para la ejecución, examen y comparación de las distintas escuelas de nuestro hemisferio”, y así, encender en la capital “las luces de un Bayreuth, de un Salzburgo americano” (2014, 111).

COMPOSITORES CELEBRADOS Y CONMEMORADOS: DE ELÍAS, HAHN, RUGELES, NÚÑEZ (I-M)

Tras la reciente desaparición del compositor Juan Carlos Núñez, tenía especial expectación la nueva ejecución del *Vals no. 1* (2003) que interpretó la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, después de muchos años sin que la obra apareciera en la programación, y el estreno mundial de la obra más reciente que compuso, en vida, *Canto a España* (2023), para barítono y orquesta de cuerdas, con texto de Andrés Eloy Blanco; a cargo de la Orquesta de Cámara Simón Bolívar. *El Vals no. 1* para orquesta de 2003, fue una orquestación del primer tema aparecido en el disco *Valses*, donde Juan Carlos Núñez interpreta 6 Valses de su autoría con sintetizadores; sin embargo, esta orquestación incluye bastante material de desarrollo e interludios que

produce un vals de largo aliento que cubre 9 minutos². Por otra parte, el *Canto a España* (2023), para barítono y orquesta de cuerdas, tuvo la intención de ser la obra-homenaje al Centenario del poema *Canto a España* (1923) de Andrés Eloy Blanco, premiado por la Real Academia Española, por encargo de Rafael Salazar.³

Como hemos podido dar cuenta, las excepciones al repertorio reciente incluidas en el Festival, buscaron conmemorar hechos particulares de especial significación. Por ello, la inclusión de una obra del venezolano-francés Reynaldo Hahn, a los 150 años de su nacimiento: la *Obertura «Mozart»* (1925), que es el inicio de la *comédie musicale* en 3 actos con textos de Sacha Guitry. El guion ficciona una visita de Mozart en París a sus 22 años. La música llena de frescura cita varias obras tempranas de Mozart a manera de un pastiche⁴.

Por otro lado, fue incluido el Poema (1988) para orquesta de cuerdas, de corte lírico y contemplativo, del mexicano Manuel De Elías en su cumpleaños número 85, con una trayectoria artística de 70 años, reconocido como fundador y primer presidente del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte⁵. Asimismo, Alfredo Rugeles, por su 75 aniversario de vida, y promotor artístico del Festival; fueron incluidas las obras *Sal-cita* (2004-2018) en su versión para ensamble de vientos y percusión, con citas de salsa que se unen a manera de divertimento con sabor latino, y *Resistencia y resiliencia* (2018) para ensamble de cámara, que hace referencia a la resistencia ante la crisis y la capacidad del

venezolano de recuperarse continuamente de la adversidad.

LAS OBRAS VOCALES

El repertorio vocal en el XXII Festival Latinoamericano presentó varios hallazgos. Primero, la obra performática *Fábula* (2018) para narradores/vocalistas, del venezolano Manuel Sosa (Música de Cámara III, Energía femenina), con texto de A. Dalva. Así también, el espíritu vocal fue encarnado en dos obras de Diana Arismendi; una, *¿Y Caracas?* para soprano sola (Música de Cámara III, Energía femenina), con texto de Gabriela Kizer, la cual contó con la firme actuación de la soprano Zaira Castro y, en *Camino de Lumbres* para coro y orquesta (Concierto de apertura), con texto de Manuel Felipe Rugeles y cita del madrigal a tres voces de *Sol que das vida a los trigos* de José Antonio Abreu. *La Bachiana Brasileira no. 5* de Villa-Lobos, para soprano y octeto de violoncellos, con textos de Ruth Corrêa y Manuel Bandeira, y el *Canto a España* (2023) para barítono y orquesta de cuerdas de Juan Carlos Núñez (Concierto de Clausura), con texto de Andrés Eloy Blanco. El Festival abarcó el *lied* sinfónico (Villa-Lobos), la *performance* del teatro musical (Arismendi y Sosa) y un episodio sinfónico-coral en la cita del madrigal de José Antonio Abreu (Arismendi).

EL BANQUETE SINFÓNICO

La presencia internacional, en los conciertos sinfónicos, estuvo a cargo de obras de Manuel De Elías (México); Miguel Farías (Chile); Eduardo Kusnir, Natalia Solomonoff, Astor

2 Sobre este Vals no. 1 existen tres versiones con el mismo tema y desarrollos bien diferenciados. La primera incluida en disco *Valses* (198-) interpretados en sintetizador. Por otro lado, su inclusión en el primer número de la *Anthology of Venezuelan Waltzes* by Juan Carlos Núñez para piano y orquesta de cuerdas que interpretó Clara Rodríguez en Londres en 2006 y esta versión orquestada de 2003 para la Orquesta Sinfónica Municipal Caracas. Para más información pueden ver: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/vals-n-1/>

3 Salazar, Rafael (2024). "Canto a España", bajo la mirada de Juan Carlos Núñez. Festival Latinoamericano de Música (2024). Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/canto-a-espana/>

4 La *comédie musical Mozart* completa con video-score puede apreciada en el Canal YouTube Bartje Bartmans (Nov, 1. 2016). Reynaldo Hahn - Mozart (*comédie musicale*) 1925. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=771S2PPUGmY>

5 El Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte fue creado en 1999 con el fin de promover profesional y sistemáticamente la obra de sus Miembros de Número; y algunos de los compositores vivos de América Latina más significativos. "El resultado ha sido el surgimiento de una fraternidad de compositores sobresalientes, con un denominador común de cultura, preparación académica, calidad humana y de incidencias históricas y a la vez, de un respeto irrestricto a las diferencias de conceptos y expresión artística." Más información en: <https://colegiocompositores-la.org/2020/11/06/historia-actualizada-del-colegio/>



Piazzolla (todos de Argentina); Jim Adonie (Honduras); Rafael Junchaya (Perú); Samuel Robles (Panamá); Andrés Posada (Colombia); Heitor Villa-Lobos (Brasil); Aaron Copland (Estados Unidos), lo cual totaliza 11 obras de compositores internacionales; las obras argentinas fueron las que tuvieron mayor representación. Los demás países, con una sola obra. En lo nacional, se interpretaron 8 obras venezolanas de la autoría de Miguel Astor, Diana Arismendi, Andrés Levell, Alfredo Rugeles, Gonzalo Castellanos-Yumar, Reynaldo Hahn y dos obras de Juan Carlos Núñez.

Sólo una obra para orquesta de cuerdas fue presentada: el expresivo y meditativo *Poema* (1988) del mexicano Manuel De Elías, a la que podríamos hacer acompañar del *Canto a España* (2023) para barítono, piano y cuerdas de Juan Carlos Núñez, ya mencionado por nosotros en la sección vocal. También fue dada a conocer una obra concertante, de gran riqueza tímbrica y rítmica, *Caña y cuero* (2020), para oboe y orquesta, del chileno Miguel Farías (Chile). En lo puramente sinfónico, pudimos atestiguar el sonorismo vanguardista, sin concesiones, de *Suelo, incierto, cielo* (2018) de la argentina Natalia Solomonoff; pieza que tuvo como contraste el humorismo y teatro musical de *El reincidente* (2023), de Eduardo Kusnir (Argentina); así como el lenguaje claro y metafórico de *Fuego* (2001) del hondureño Jim Andonie.

Por otro lado, la denuncia social tuvo alegorías en las obras de Andrés Posada (Colombia) *Aire, Aire... (no puedo respirar...)* (2020); Samuel Robles (Panamá) con *Veraguas* (2019); la primera de estas a través de la pandemia de la Covid-19 y el ímpetu de dos muertes violentas; y la segunda (en memoria) por una desaparición forzada.

Particularmente, la danza sinfónica tuvo varias representaciones del tango con las *Cuatro estaciones porteñas* (1965-1970) para violín y orquesta de Piazzolla (Argentina), *Vals No. 1* (2003) de Juan Carlos Núñez (Venezuela), así como la salsa hecha de citas, *Sal-cita* (2004-2018) para Ensemble de vientos y percusión de Alfredo Rugeles (Venezuela), inexplicablemente no estrenada aún en Venezuela; y la danza *Esto no es una habanera* (2012) de Andrés Levell (Venezuela). La pieza *Veraguas* (2019) de Robles apuntó al *atravesao* panameño, así como la pieza del peruano Rafael Junchaya, *Sincronismos*, Op. 10 (2005) que incluyó las danzas *marinera* y *tondero* peruanas.

Las obras sinfónicas abordaron también el homenaje. En primer lugar, *Para Alberto* (2023) de Miguel Astor (Venezuela), que fue una obra escrita para celebrar el cumpleaños de Alberto



Estreno mundial de *Quinteto de Vientos N.º 7* (2023) del brasileño Marcelo Nadruz. Recital Música de Cámara II. Sala Fedora Alemán. Centro Nacional de Acción Social por la Música, 23 de octubre de 2024.

Grau; en segundo lugar, el homenaje a Bach que hizo David Núñez (Venezuela) con *Ángulo de rumbo* (2023), así como también, la pieza *Camino de lumbres* (2024) de Diana Arismendi (Venezuela), única obra sinfónico-coral presentada en el Festival.

Sin duda, son grandes hallazgos en el repertorio sinfónico latinoamericano de reciente data, que abarcaron el lied sinfónico, lo concertante, el humorismo, el sonorismo tímbrico, la denuncia, la danza y el homenaje, en fin, multiplicidad de tendencias y temáticas, a los cuales deseamos una pronta interpretación.

EL FESTÍN CAMERÍSTICO I: OBRAS DE GRAN FORMATO

La música de cámara, solo posible mediante el fino “arte de combinar horarios”, fue objeto de 6 recitales en esta edición del Festival. En líneas generales, las agrupaciones profesionales, estables e independientes de música de cámara en Venezuela tienen un carácter de menor amparo institucional, se cuentan pocos los grupos estables actuales; en general, nacen para resolver una circunstancia específica -muchas veces universitaria-, y luego desaparecen al poco tiempo; algunas agrupaciones duran más, otras menos⁶. No obstante, podemos destacar la fuerza de la convocatoria que produce el Festival Latinoamericano en sus ediciones, con el determinado apoyo de El Sistema, en la conformación de grupos de música de cámara de diversa índole, incluyendo combinaciones poco usuales, según la demanda de las obras; ello favorece una valiosa oportunidad de experiencia a estos músicos para probar un repertorio poco convencional, y de puntual atractivo formativo y práctico por la proximidad con el compositor. Sólo se cuentan como grupos “estables”, el recién creado Ensamble Contemporáneo de Caracas, bajo el sostén institucional del Teatro Teresa Carreño, y el Ensamble de Percusión Venus.

⁶ Hace falta en el medio académico musical un estudio histórico sobre las agrupaciones de cámara en Venezuela y su vida estable, sus lapsos de actividades, a veces memorables, al menos, en los últimos 40 años.



Estreno mundial de *Música en la cuerda floja* (2021) para sexteto de cuerdas de Luis Ernesto Gómez. Recital Música de Cámara II. Sala Fedora Alemán. Centro Nacional de Acción Social por la Música, 22 de octubre de 2024.

En esta ocasión, el repertorio camerístico ofrecido dentro del Festival Latinoamericano fue profuso; y nos acercaremos a él observando el tamaño de sus conformaciones instrumentales, en vez de la secuencia de las obras en los recitales. En primera instancia, podemos destacar las obras de **música de cámara para grandes formatos: quinteto, sextetos, septetos, octetos** en combinaciones de instrumentos de cuerdas y de viento-madera con alguna inclusión de percusión y/o viento metal, con 12 obras.

Los 3 quintetos, 2 de vientos-madera, los cuales fueron, el *Quinteto Op. 25* (2021) del venezolano Ikser Mijares (Recital Música de Cámara II) y el *Quinteto de Vientos N.º 7* (2023) del brasileño Marcelo Nadruz (Recital Música de Cámara I); así como el quinteto para Flauta, clarinete, piano, violín y cello, *Cosmogonías* (2019) de Marianela Arocha (Recital Música de Cámara I).

Por un lado, atestiguamos la presentación de un único sexteto de cuerdas, *Música en la cuerda floja* (2021) presentado por Luis Ernesto Gómez (Recital Música de Cámara II); un formato poco frecuentado en el repertorio venezolano. Los sextetos, para conformaciones diversas, fueron *Sexteto* (2004) para Flauta, clarinete, piano, violín, cello y percusión del merideño Arcángel Castillo; la *Resistencia y resiliencia* (2018) para flauta, clarinete, piano, violín, cello y percusión de Alfredo Rugeles (Música de Cámara I), obra que denuncia la situación venezolana; y *Motionless / In Motion* (2022) para vibráfono, flauta, clarinete, trombón, contrabajo y percusión de José Mora Jiménez (Costa Rica) (Música de Cámara V. Ensamble Contemporáneo de Caracas).

Por otro lado, se presentaron 2 Septetos: *Ritual, ofrenda y perdón* (2009) para flauta, clarinete, piano, percusión, violín, viola, violonchelo de Gastón Arce (Bolivia) (Música de Cámara I) y *Thalassa*, variaciones para septeto (2016) para trompeta en Sib, corno, trombón, piano, violín, viola y violoncello de la guatemalteca Gianca Liano (Recital de Música de Cámara V. Ensamble Contemporáneo de Caracas). El venezolano Gerardo Gerulewicz presentó una obra abierta, es decir, una obra donde la agrupación puede decidir del tipo y número de instrumentos, titulada, *Rosetta canon abierto* (2019) para instrumentos indeterminados (Recital de Música de Cámara V), para la cual el Ensamble Contemporáneo de Caracas decidió emplear fagot, arpa, violín, violoncello, contrabajo, piano y electrónica, para su septeto.



Diferentes momentos de interpretaciones de solos. En el arpa, Anette León; en la marimba, David Fernández; en el trombón bajo, Juan Pequeño; en el clarinete bajo, Williams Mora; en los oboes, Romel Ainslie y Angelis Montalvo.

Por último, los octetos, casi pequeñas orquestas camerísticas, con director, estuvieron a cargo del Ensamble Contemporáneo de Caracas, en el Recital de Música de Cámara V. Estos fueron dos: *Mufa* (2013) para flauta (picc.), clarinete (cl. bajo), trompeta, corno, trombón, percusión (vibráfono y marimba), viola y violoncello del chileno Alejandro Guarello e *Historias prietas* (2016) para clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín, violoncello, contrabajo y percusión del ecuatoriano Ricardo Monteros Tello (Recital de Música de Cámara V).

EL FESTÍN CAMERÍSTICO II: OBRAS DE PEQUEÑO FORMATO

Haremos espacio para la música de cámara instrumental en formatos pequeños: tríos, dúos, cuartetos.

Los cuartetos de cuerdas, formato con gran peso histórico en la música, fueron presentados en 7 obras, de las cuales 6 fueron de jóvenes compositores (menores a 30 años) y 1 obra de compositor consolidado, el venezolano Gonzalo Grau, titulada *Gato de cinco patas* (2014) (Recital de Música de Cámara II), que dejó traslucir una intención humorística en un lirismo con ritmo merengüístico bien estructurado. Entre las obras de los más jóvenes (Concierto de jóvenes), mencionamos a *Profecías de Cuapa* (2023) *Obertura para cuerdas* del nicaragüense Carlos Useda; y de los venezolanos: *Cuarteto No 1. Resiliencias* de Manuel Enrique Vilera, *Relatos de Mangles* (2024) de Daniel Beltrán, *Vitrales* (2022) de Jorge Díaz, *Caronte* (2023) de Fernando Rivas, *Sé que el tiempo es una brisa pasajera* (2024) de Luis Pichardo, obra instrumental basada en un texto de Sonia Chocrón. Las obras de Díaz, Rivas y Pichardo son las más consolidadas en el oficio.

Ahora bien, los cuartetos, dúos y tríos, que son formatos de música de cámara poco numerosos, fueron presentados en combinaciones de percusión, instrumento solista y piano, conformaron un grupo de 9 obras.

Por otro lado, hablamos de cuartetos - ya no de cuerdas-, sino más bien como el caso de la obra *Diente de Jaguar* (2024) para cuarteto de percusión de la colombiana Melissa Vargas (Recital de Música de Cámara III: Energía femenina), y la ancestral *KUAWA, Tierra de Cangrejos* (2023) para vibráfono, marimba, contrabajo y sonidos grabados de la venezolana Beatriz Bilbao (Recital de Música de Cámara III, Energía femenina). Por otro, el único trío instrumental presentado fue *El hilo de las cuentas (O fio das missangas)* (2012) para violín, cello y piano del brasileño Leonardo Martinelli (Recital Música de Cámara IV).

Los dúos fueron más numerosos. Algunas obras mostraron combinaciones instrumentales sorprendentes y títulos interesantes, como es el caso de *Mejunje del fagobongo* (2006) para

fagot y bongó de Alfonso Fuentes (Puerto Rico) (Recital Música de Cámara III, Energía femenina). El neologismo de sabor caribeño “fagobongo” imaginado como un *mejunje* de medicina artesanal, no puede menos que sorprendernos gratamente. Del dúo *Inserte nombre acá* (2023), para marimba y vibráfono de José Alejandro García (Recital de Música de Cámara III, Energía femenina) también nos sorprendió su forma creativa de titular. Las impresiones argentinas del venezolano Federico Ruiz estuvieron plasmadas en *Nostalgia de Buenos Aires* (2022) para violín y piano (Música de Cámara IV). Por último, los lenguajes musicales atonales y de búsqueda tímbricas estuvieron representados por los dúos *Cogitavi in silentio* (2021) para clarinete y piano de German Cáceres (El Salvador) (Recital de Música de Cámara IV); *Insinuations* (2021) para marimba y cello de Alcides Lanza (Argentina-Canadá), (Recital de Música de Cámara IV), y *Estructuras I, II y III* (1960) para cello y piano, de la argentina Hilda Dianda (Recital Música de Cámara IV).

EL FESTÍN CAMERÍSTICO III: OBRAS DE SOLO INSTRUMENTAL

Otro formato interesante lo constituyen las **obras de solo instrumental**, presente en 9 obras, distribuidas con cierta equidad entre los 3 primeros recitales de Música de Cámara y con énfasis en el 4to recital (solos, dúos y tríos). Nos resulta familiar escuchar el repertorio para instrumento armónico solo, como el caso de piano, guitarra, arpa y marimba. En este rubro, dos obras son las mencionadas: *Hidden* (2023) para marimba sola (Música de Cámara IV) de José Manuel Guerrero (Venezuela); y *Sueños* (2021) para arpa sola del mexicano Francisco García Ledesma (México) (Música de Cámara I). Por otro lado, el repertorio para instrumento melódico tiene lirismo especial de canto puro, que permite, cuando lo requiere, acompañarse al mismo tiempo alternando los gestos melódicos con arpeggios bien distribuidos. En esta categoría de obras, pudimos escuchar 2 obras para oboe solo, así como una para voz sola, trombón bajo solo, violín solo, viola sola, clarinete bajo solo. Estas fueron: *Il grande uccellino* (2020),

inusual y curioso, para trombón bajo (Música de Cámara I) del chileno Boris Alvarado – visión inusitada pájaro grande y grave-; las *Esférulas*, b (2024) para viola sola de Diego Morales (Concierto de jóvenes); G (2023) para oboe solo de la boliviana Lluvia Bustos Soria (Música de Cámara II); *Sobre la tormenta* para oboe solo de la cubana Paula Piñero (Música de Cámara II); *¿Y Caracas?* (2023) para voz sola de Diana Arismendi (Venezuela) y texto de Gabriela Kizer (Música de Cámara III, Energía femenina); *Jota margariteña* (2022) para violín solo de Alfonso Tenreiro (Música de Cámara IV) y *Responsabilidad: A Paraphrased Merengue* (2024) para Clarinete bajo, del dominicano Darwin Aquino (Música de Cámara IV).

También es oportuno mencionar la interpretación pública de *Metagramas*, electrónica (1960-1970) de Alfredo Del Mónaco (Venezuela 1938-2015), obra de música electrónica sola, realizada con técnicas de composición concreta a la manera de Pierre Schaeffer, basada en la lectura de un poema de Alfredo Silva Estrada. Esta fue la única obra ofrecida en la rama electroacústica.

EL RECITAL ENERGÍA FEMENINA

Otro punto resaltante en esta edición del Festival Latinoamericano es la participación femenina, tanto de compositoras, como de intérpretes. Al respecto, destacamos el recital *Música de Cámara III, Energía Femenina*, que fue pensado para celebrar el 20 aniversario de Voces Vitales de Venezuela⁷, en el que casi la totalidad de intérpretes fueron mujeres, representadas por el Ensemble de Percusión Venus, femíneo en su totalidad; la fagotista Marcella Frías, la contrabajista María Celeste Ynojosa, quienes interpretaron obras de la colombiana Melissa Vargas y las venezolanas Diana Arismendi y Beatriz Bilbao; aunque las obras presentadas no fueron exclusivas de mujeres, por la inclusión de obras del puertorriqueño Alfonso Fuentes (el *fagobongo* terapéutico, con su picardía caribeña), y los venezolanos Manuel Sosa y José Alejandro García. Este recital estuvo acorde con la idea de impulsar, desde el hacer musical, el empoderamiento femenino.

⁷ Según indica su web, Voces Vitales Venezuela es “una organización comprometida con el progreso de las mujeres en el mundo; defiende los derechos de la mujer como Derechos Humanos y su incorporación en términos igualitarios al entorno social, político, económico y cultural como elemento indispensable para combatir la pobreza y construir sociedades más prósperas y en paz” Disponible en: <https://vocesvitalesvenezuela.org/site/?p=3968>



Tres momentos de las charlas del Festival Latinoamericano de Música. Los ponentes fueron Marcelo Nadruz (Brasil), Rafael Junchaya (Perú-Finlandia), Bertha Artero y Lluvia Bustos (Bolivia). Los moderadores de los conversatorios fueron Luis Pichardo, Gerardo Gerulewicz y Luis Ernesto Gómez.

LAS DELIBERACIONES ESTÉTICAS: REFLEXIONES EN EL ÁGORA

El Festival destinó 3 sesiones en el ágora de la música para los compositores y demás profesionales interesados en el panorama del desarrollo musical actual en nuestro continente. Un ágora solía ser el espacio urbano, una plaza abierta, donde se celebraban asambleas de diversas temáticas con los ciudadanos de la polis griega. Aunque la Sala Anfiteátrica no es un lugar abierto, estas 3 charlas fueron, en principio, un espacio abierto al debate de las ideas y, en segundo término, fue una apertura en el orden virtual, por la conexión digital abierta a invitados internacionales y del interior de Venezuela. Las temáticas se centraron en tres líneas, que fueron el resultado de una encuesta virtual de opinión entre compositores.⁸

La primera conferencia titulada **“Creatividad versus ‘modernidad’ intencional”** del brasileño Marcelo Nadruz, aborda la relación entre los lenguajes e intenciones al extraer novedad creativa, la posición de negar o no la tradición y sus gradaciones, tradición que al ser móvil históricamente, incluye aspectos de vanguardias de décadas pasadas. Por ejemplo, las vanguardias de los años 60 tuvieron, en su momento, la capacidad de sorprender al oyente con novedades, pero transcurrido un tiempo, esta forma de componer pasó a instituirse y, a la vez, a conformar una tradición reciente. Eso sucedió con otras vanguardias de distintas décadas y geografías. El creador en su ejercicio tiene ante sí el dilema de asumir una postura sobre una forma de expresarse que puede ser radical o integradora y ecuánime dentro de la paleta de propuestas de estos lenguajes, que alguna vez fueron vanguardias; además de poner

allí su propia semilla. Este planteamiento nos recordó una conferencia del compositor Alfredo Del Mónaco (2006, p.10), donde conversa sobre ese dilema del creador: “establecer una continuidad del presente y del futuro con el pasado o bien una negación del pasado”, lo cual implica “preservar una memoria o desarrollar una anti-memoria”.

Por su parte, Nadruz no comulga con “las posturas extremas en la enseñanza y creación musical, donde algunos se aferran al pasado y otros rechazan todo lo anterior en favor de una ‘modernidad’ radical”, defendiendo “un enfoque equilibrado en la composición musical, evitando caer en ideologías extremistas o en estéticas que se alejan de la sensibilidad humana”. Este planteamiento nos parece una conversación en el tiempo, con Alfredo Del Mónaco, quien defiende que “la vía más ecuánime es la posición intermedia, que toma el pasado como base de sustentación para crear un lenguaje propio”. (Del Mónaco, 2006, p. 1). Cada compositor tomará sus posiciones y decisiones para cada obra, no obstante, esta modernidad “intencional” (que podría ser o estar “forzada”), también nos hace pensar en que las técnicas de un pasado -aunque sea reciente-, son siempre un medio para lograr el fundamental fin de la expresión. Nada de esto será limitante para que el compositor encuentre una voz propia, que es la búsqueda esencial de lo auténtico y lo novedoso. Nadruz propone “un arte que sea complejo pero accesible”.

En la segunda sesión, titulada **“Experiencias, espacios, difusión, ideas para alcanzar nuevos públicos”**, se dio paso a la conferencia “Co-musik: experiencias y espacios para la difusión desde la autonomía” de las bolivianas Lluvia Bustos y Bertha Artero. Co-

⁸ Nos centraremos, brevemente, en las ideas principales expresadas por los ponentes, ya que el alcance de este texto no nos permite extendernos sobre las ideas mencionadas en el nutritivo conversatorio posterior a cada conferencia

musik es un equipo enfocado en el desarrollo de proyectos creativos en la producción musical y sonora, que propicia la “interacción entre realizadores de diferentes disciplinas, artistas y músicos a través de una plataforma que fomenta el intercambio y la creación conjunta”. Disponen de una página web enlazada a un canal YouTube que contiene podcasts donde se muestran obras musicales y proyectos colaborativos de Artero y Bustos, con coincidencias en temáticas conceptuales o instrumentales. La aparición de nuevos podcasts tiene una periodicidad semanal durante los ciclos de actividad. Como indica Bertha Artero, una de las compositoras organizadoras, Co-musik está creada con la idea de “llegar a melómanos y gestores culturales que promuevan las creaciones de compositores actuales”. Esta plataforma⁹ propone una nueva manera de captar nuevos públicos; y de intercambio entre realizadores de artes afines y creadores musicales y sonoros; para generar la reflexión y la escucha guiada, desde la virtualidad.

La tercera sesión **“Perspectivas de la enseñanza de la composición”** dio paso a la conferencia “Nuevas visiones sobre la enseñanza de composición” del peruano, residente en Finlandia, Rafael Junchaya.¹⁰ La enseñanza de la composición ha sido una acción muy diversa históricamente, pero poco documentada por ser una praxis mayormente oral. El ponente indica que la “mayoría de la literatura sobre la enseñanza de la composición cubre aspectos de técnicas dentro de estilos determinados”, y muy poco enfocada “en los aspectos psicológicos y pedagógicos del proceso enseñanza/aprendizaje”. También expone que el tema sobre “los procesos de enseñanza de la creación musical” se ha investigado un poco más en la pedagogía musical para niños; pero no ha logrado los mismos niveles en “la enseñanza musical terciaria”, para el nivel profesional. Entre las copiosas ideas que mencionó Junchaya, podemos sacar a relucir el debate sobre si la creatividad se puede enseñar en el nivel profesional. Al respecto, indica que “los contenidos que se pueden enseñar en una clase de composición no suelen ser motivo

de debate entre compositores y profesores. Todos parecen estar de acuerdo en que la creatividad no se puede enseñar, sino que sólo se puede dar información técnica a los estudiantes”. De esta forma, propone que “la creatividad es el aspecto más importante que se debe desarrollar en la enseñanza de la composición a niños; pero se descuida casi por completo en el nivel terciario. La creatividad es un proceso mental que requiere no sólo nutrición, sino también entrenamiento”. Junchaya sostiene que “la creatividad debe desarrollarse en todos los niveles y que su desarrollo es una parte inherente de los cursos de composición”, para lo cual también se requiere que se diseñe “un currículo flexible” que la fomente; a la vez, que pueda sostener distintos niveles de estudiantes. Por otro lado, la inclusión de análisis de obras de otros compositores como herramienta pedagógica, debe ser abordada incluyendo obras de lenguajes distintos para que el estudiante pueda apreciar las diferentes soluciones creativas, así evitar “la perpetuación de estilos musicales específicos”.

Cada una de estas conferencias mostraron una ligera veta (como posibilidad) de actualidad musical en ebullición, a nivel investigativo. Sería interesante una mayor divulgación de este tipo de temáticas para seminarios musicales.

RETROSPECTIVAS HEREDADAS

Si bien el festival se centra en el hallazgo, en la obtención de un panorama reciente de las obras hechas por el creador musical latinoamericano; también se dio cabida a una retrospectiva de 3 obras interpretadas en los primeros festivales de los años 1954 y 1957, materializadas en el ofrecimiento de una nueva interpretación de cada una de ellas, las cuales ya son una herencia patrimonial. Esta idea tuvo cabida en tres conciertos sinfónicos. Nos detendremos un poco en esas obras.

El Retrato de Abraham Lincoln (1942), de Aaron Copland, fue interpretado en el II Festival de 1957, bajo la batuta del propio compositor y la narración de Juana Sujo; ahora, en 2024, le tocó

⁹ La plataforma co-musik puede ser consultada en <https://comusik.pro>

¹⁰ El ponente indicó que parte de esta conferencia está contenida en el Trabajo Doctoral de su autoría (2019) titulado ‘Teaching Music Composition: creating form in time’, para la Universidad de Helsinki; está disponible para su lectura pública en: <https://helda.helsinki.fi/items/0b201701-bbf4-4dc5-951d-fd9e993a09ab>



La soprano Yeralmi Piaspán interpreta las *Bachianas Brasileiras no. 5* de Heitor Villa-Lobos en el concierto de clausura. Un ensamble de violoncellos de la Orquesta de Cámara Simón Bolívar, bajo la batuta de Rodolfo Barráez.(2024)

a la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, la batuta de Régulo Stabilito y la narración de Julie Restifo. La obra fue compuesta en los primeros años de la II Segunda Guerra Mundial y usó algunas melodías populares, presentes en las campañas de Lincoln, brillantemente mezcladas con las de su propia cosecha, como acompañamiento a la narración del célebre Discurso de Gettysburg de 1863, cuya fórmula “gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo” es reconocida históricamente como manifiesto democrático.

En esta edición de 2024, también pudimos escuchar a la reconocida *Antelación e imitación fugaz* (1954) de Gonzalo Castellanos Yumar, obra imbuida en el nacionalismo venezolano de la escuela de Sojo, fue interpretada con cierta frecuencia después de su estreno en el Primer Festival de 1954, por la Orquesta Sinfónica de Venezuela bajo la dirección del propio compositor; ahora ejecutada por la Orquesta Filarmónica Nacional a cargo de Rubén Capriles. La obra obtuvo el Premio Vicente Emilio Sojo en 1954 y recibió elogiosos comentarios de los críticos Israel Peña y Gilbert Chase. Fue galardonada con el premio al “mejor concierto del año 1955”, en el Festival Reina Elizabeth de Bélgica, con la Orquesta Nacional de la Radio de Bélgica dirigida por el eminente maestro belga Desirée Defaw, quien había escuchado la obra

un año antes, en el Festival Latinoamericano de Música de Caracas (2000, pp. 139-140). Como anécdota interesante, Inocente Carreño en una entrevista con Astor (2008: xlv), menciona que “[Sojo] influía mucho en los nombres. Los nombres los ponía él. ‘*Antelación e Imitación Fugaz*’ fue ‘Preludio y Fuga’. (‘*Antelación e Imitación Fugaz*’ que no es tan fugaz, porque es larga)”. Podemos estar de acuerdo que *Antelación e Imitación fugaz* es un nombre mucho más interesante para una obra sinfónica que el trillado *Preludio y fuga*.

En esta edición del Festival, 2024, pudimos escuchar a las famosísimas *Bachianas Brasileiras no. 5* (1938;1945) para soprano y un fascinante octeto de violoncellos del brasileño Heitor Villa-Lobos; interpretada también en el I Festival de 1954, bajo la batuta del propio compositor, y en el II Festival de 1957, bajo la batuta de Jascha Horestein; ambas veces interpretada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela y la soprano Fedora Alemán; mientras que en el concierto de clausura de 2024 le tocó a la Orquesta de Cámara Simón Bolívar, bajo la batuta de Rodolfo Barráez y la actuación vocal de Yeralmi Piaspán. Estas *Bachianas Brasileiras* (cada una dicha en plural) son un ciclo de 9 obras, ideadas como *suites*, con diferentes instrumentaciones, compuestas entre 1930 y 1945, con la idea de fusionar el estilo barroco de Bach con el

folklore brasileño. Bach era considerado, al decir de Béhague (1983, p. 283), por Villa-Lobos como “una fuente universal de la música y ‘el intermediario entre todas las culturas’”.

La primera canción, *Aria (Cantilena)*, con letra de Ruth Corrêa, presenta un tono doliente muy marcado y es la obra más conocida de Villa-Lobos, que junto con la activa *Danza (Martelo)*, con letra de Manuel Bandeira, conforman la Bachiana más famosa del todo el ciclo. Como dato curioso, en entrevista al diario El Nacional, de 1974,¹¹ Fedora Alemán, rememora al Primer Festival Latinoamericano de Música de 1954 como un “momento de especial significación” e indica que, durante el concierto, “en la Concha Acústica, Villa-Lobos me honró manifestando que yo [Fedora] era la mejor intérprete de sus Bachianas”.

Otra vinculación retrospectiva que no resultó una reinterpretación, sino del hecho de rememorar a la creadora, fue la inclusión de la obra *Estructuras I, II y III* (1960) para violoncello y piano de la compositora argentina Hilda Dianda (que realizó Valmore Nieves y Vilma Sánchez). La compositora (n.1925) nació en Córdoba, Argentina, y tuvo una trayectoria pionera en la música contemporánea latinoamericana, desde la década de los 50; y desarrolla una carrera como directora, musicóloga, compositora de música electrónica, acústica y mixta. Compuso numerosas obras para violoncello solista, que llevó a cabo con la colaboración de la violoncelista Emma Curti. Dianda asistió al III Festival de Caracas en 1966, en el que se interpretó su obra *Resonancias Tres* para violoncello y orquesta, la cual estuvo a cargo de Curti como solista y la Orquesta Sinfónica de Venezuela, bajo la batuta de Victor Tevah. Como indica Perrone (2002, p. 9): “A pesar de que notamos que Hilda Dianda ha tenido una intensa actividad de creación, interpretación, docencia y divulgación dentro de la música en Argentina y en varios países a lo largo de 50 años”, (la cual incluye una orden del Gobierno francés por su trayectoria de 1980), “hoy prácticamente no se menciona su nombre, casi no se programan sus obras y no está presente en los programas de estudios locales de compositoras/es e intérpretes”. Diana Arismendi indica en el video

introdutorio que Dianda, “para muchos, sigue siendo desconocida. Por ello, el Festival Latinoamericano de Música, en esta edición ha decidido recordarla y honrarla... cuando está pronta a alcanzar sus 100 años de vida”.

EN BUSCA DE LA LIBERACIÓN AUDITIVA ¿NOS CUESTA APRECIAR LA MÚSICA NUEVA?

Uno de los objetivos del Festival Latinoamericano es el poner al alcance un repertorio desconocido o poco ejecutado, lo cual implica, para el auditor que lo pueda ejercer con diligencia, una liberación cultural y auditiva. Generalmente, la música hecha en nuestros días no cuenta (aún) con la aprobación del público, ya que, como es lógico, se expresa por primera vez, o, luego de su estreno, se interpreta con una frecuencia escasa que no permite que el público la reconozca y se convierta en una obra habitual. Copland (1939) plantea que todo oyente debe escuchar repetidas veces una obra para que esta pueda ser familiar. Según la facilidad o dificultad de lenguaje, cualquier obra musical que sea apreciada la suficiente cantidad de veces, podrá tener la familiaridad del oyente. Eso quiere decir que un oyente insistente podría obtener un amplio manejo de obras musicales -si cuenta también con una escucha voluntaria y desprejuiciada-, aun cuando la obra musical ponga en práctica una estética de compleja apreciación. Ese oyente insistente es quien puede aventurarse con mayor criterio a emitir un juicio estético basado en la familiaridad, y no en las primeras impresiones. Este tipo de hábito de escucha es el ideal para apreciar las obras de música de arte.

En contraste, vivimos una época en donde estamos sobresaturados de la música de consumo masivo (o de masas), la cual está diseñada para ser apreciada con suma facilidad -es como el azúcar en los sabores-, es agradable casi de inmediato, no se requiere ningún tipo de insistencia para lograr la familiaridad auditiva. La repetición de estribillos, por ejemplo, facilita muchas cosas a nivel de apreciación. La canción se vuelve familiar, casi en la segunda audición, detrás de la misma, está la diversión, el entretenimiento. Pero la música académica o

¹¹ Martínez, Walter (1974; 6 de junio) “No nació de una gran voz. Todo ha sido disciplina”, afirma Fedora Alemán. El Nacional. [Archivo Fedora Alemán, en resguardo del Conservatorio de Música “Simón Bolívar”].

de arte (digamos una sinfonía de Beethoven, Brahms o Mahler) requiere, para apropiarse de ella, una mayor práctica de escucha y, más aún, la música académica hecha en nuestros días; esta puede requerir -según la suavidad o dureza de su estética-, mayor práctica oyente. Pero detrás de la música de arte, hay un patrimonio expresivo que presenta mayores complejidades y que requiere una apreciación más profunda, no instantánea, lo cual lo cubre de cierta impopularidad, por su falta de difusión, por requerir algo más de exigencia al oyente.

La cultura de masas no permite que las obras musicales de la alta cultura musical lleguen con facilidad a nuestros oídos, sino que es el oyente curioso quien debe ir hacia la búsqueda de otros referentes dentro de lo histórico y lo contemporáneo. El medio musical académico debe fomentar ese oyente curioso, insistente, a través del ofrecimiento de repertorios como el que el Festival Latinoamericano ofrece bienalmente. En ese contexto, compositores e intérpretes, directores y gerentes musicales deben convertirse en esos oyentes curiosos y tenaces promotores, como parte de su liderazgo.

Con respecto a “nuestro patrimonio musical de nuestra música (latinoamericana) impopular... clásica contemporánea, artística”, Posada (2005) refiere lo siguiente:

El problema es muy simple: América Latina, en el área de las músicas no comerciales, está compuesta por países consumidores y aún poco productores de bienes culturales ‘vendibles’ dentro de procesos de globalización y comunicación de masa. Hasta hoy estos procesos (...) o no son de doble vía, sino de una: viene de los países productores hacia los demás, todos consumidores. Tan solo esta circunstancia convierte, a todas luces, el proceso de globalización, por decir lo menos, en un proceso incompleto. Es imposible concebir un proceso comunicativo completo cuando se da un solo sentido (pp.26-27).

¿Cómo sería posible lograr una comunicación artística en ambos sentidos, entre los países productores, avasallantes y los países únicamente consumidores? La respuesta es simple: haciendo el magno esfuerzo de convertirnos en productores, de no ser solo consumidores y no dejarnos avasallar. Así, el repertorio hecho por nacionales, por latinoamericanos, tiene el saludable derecho de ser presentado habitualmente dentro de

la programación regular de conciertos, así como también, de tener cuantas ventanas dedicadas sea posible; es decir, para hacer el contrapeso necesario para la superación del aislamiento del creador activo. Si estas obras venezolanas tienen la cortesía institucional, el impulso del intérprete, del gerente musical, del grupo estable de música de cámara, en sus iniciativas y proyectos; entonces el público podrá afinar su oído al quehacer de lo hecho en casa y las vecindades continentales. Para ello, la formación de cada eslabón de la cadena que hace posible la música es fundamental. Resulta saludable el derecho a la formación por parte de los músicos, derecho al descubrimiento, al fomento de la curiosidad auditiva del arte musical en su totalidad; para liberarnos cada vez más del problema, advertido por Guido (1977), de la “Inter ignorancia” musical en América Latina.

LA ASPIRACIÓN DE LOS FESTIVALES LATINOAMERICANOS: CONTRAPESO AL CANON HISTÓRICO EUROPEO

Cada edición del Festival Latinoamericano de Música ha tenido una presencia formidable. Según palabras de Diana Arismendi (2024) en la gala inaugural, se incluyen “55 compositores de toda América, desde Argentina hasta Canadá... con una importante representación de compositores venezolanos”, además incluidos con una amplitud generacional notable: “compositores desde 22 años, hasta la compositora argentina Hilda Diana que el pasado 13 de abril cumplió 99 años”. Aunque no se logró tener la presencia física de invitados internacionales, esto pudo solucionarse con la conexión virtual en el desarrollo de las charlas.

Este festival cumplió, como en cada edición, con lo que afirma Tortolero (1993:343) al referirse a la VI Edición del Festival (en 1996): “constituye un acontecimiento capaz de imprimir vigor indispensable a un movimiento musical como el nuestro, tan sediento de estímulos a la creación”. Este evento ha permitido restituir una tendencia advertida, años atrás, en un foro de discusión sobre “Las perspectivas de la composición musical en Latinoamérica” (que moderó Roque Cordero, en el IV Festival Latinoamericano de 1990), en la voz del compositor peruano Edgar Valcárcel:



El compositor académico, permanece en la penumbra, en el aislamiento e incomunicación total. Aparece solitario en el frustrante mundo de ocultos archivos, manuscritos y mudas partituras inéditas. Las esporádicas interpretaciones públicas de su música son apenas un recurso desesperado para demostrar su existencia. La mayoría de los grandes compositores permanecen en franco anonimato. (Programa Festival Latinoamericano de Música, 1990: 15).

La aspiración de los festivales latinoamericanos es hacer contrapeso al canon histórico europeo, de manera que así pueda dialogar sin avasallar con la producción local y el concurrente pueda construirse una visión desde la percepción de estas propuestas musicales; y liberar, así, al compositor de ese escenario de reclusión. Astor (2008) explica esta idea cuando refiere:

Las obras musicales contienen una temporalidad que trasciende la de su propia creación, y adquieren sentido, cada vez que son puestas en escena... Una obra musical, independientemente de la época de su composición, posee actualidad estética por el hecho de la interpretación o dicho de otro modo, la actualidad de las obras musicales está vinculada al hecho de la ejecución.

Por ello, lo deseable es que exista, dentro de la programación regular de las orquestas, como instituciones generadoras de canon, dadoras de sentido y actualidad estética, la presencia de obras de compositores venezolanos (y latinoamericanos) de todas las épocas; para brindarle especial atención a los compositores activos. Al respecto, recordamos nuevamente los planteamientos de Alejo Carpentier (1954), que siguen plenamente vigentes en relación con la programación regular de una obra de autor (de nuestras tierras), entre dos obras del repertorio canónico internacional:

en México, en Brasil... las composiciones de nuestros músicos suelen estrenarse en conciertos regulares, entre una sinfonía de Mendelssohn y una obertura de Wagner. 'Peligrosa situación', me dirán algunos, 'desfavorable en todo caso, para algunos autores de hoy'. Yo respondería, al contrario, tal sistema suele favorecer a menudo al compositor de nuestras tierras, por cuanto su obra se presenta siempre con un colorido propio, con el sabor de lo nuevo, de lo inédito y sorpresivo, entre dos partituras de todos conocidas. Después de una sinfonía romántica, escuchada con una pasividad creada por la costumbre, la instrumentación de un músico moderno, sus arrestos imprevisibles y su reconocido derecho a valerse de ritmos pintorescos o exóticos propician siempre una expectación favorable - o de orden polémico - en el público... A menudo, la obra nueva se enciende como fuego de artificio...

También, resulta justo estimular la presencia de recitales de música de cámara y el repertorio formativo de los instrumentos solistas y agrupaciones corales. Se hace necesario el diálogo entre la obra nueva, reciente, con la obra proverbial, ya consolidada, así como la implementación de talleres de apreciación de todas las estéticas musicales.

El canon musical latinoamericano debe seguirse decantando en la libertad desprejuiciada de los gustos, o “lo que Dahlhaus llamó el «museo imaginario»” (Astor, 2008, p. 12). La música hecha en este continente debe proseguir la continua valoración de todos quienes la perciben (y la hacen), para que tenga la posibilidad de pertenecer con el tiempo, tal como lo expresa Miranda (2011), “a este museo ubicuo, que puede vivir por igual en nuestras discotecas personales, en las temporadas de nuestras orquestas o en la red virtual de nuestras computadoras...”; es decir, a lo que cada uno designa como, el top,¹² la “nómina de las obras maestras”. Cada músico, cada director, cada institución con sus valoraciones estéticas, su apreciación trascendente; y esto es justo lo que podemos apreciar en un Festival de compositores latinoamericanos.

La programación ofrecida deviene en una propuesta de canon latinoamericano del momento, en exhibición musical de una contemporaneidad, colección de obras cuya selección fue curada con equilibrio en lo nacional y lo internacional, para brindar un puente en el que podamos reconocernos continentalmente como oyentes, como creadores, como repertorio, como espacio de interpretación. Un reconocerse que no es natural en la formación musical: para poder distinguimos con soltura dentro del panorama de las obras europeas, allí el peso del canon europeo; pero no con la misma intensidad en el panorama continental nuestro, con una identidad sonora propia.

No queda más que felicitar a los maestros Alfredo Rugeles y Diana Arismendi, como organizadores del festival, con apoyo de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, quienes nos brindaron una serie de conciertos y actividades, hechos de forma muy acertada para apreciar el panorama musical más reciente de lo hecho por compositores de nuestro continente.

PLANTEAMIENTOS DE CIERRE

Al Festival Latinoamericano de Música de Caracas le convendría tener un vástago, un descendiente, aspirar a una nueva prole: una serie de conciertos que lo emulen en el campo de los compositores venezolanos, coterráneos que viven en Venezuela y en otras latitudes del mundo, de todas las épocas, y que, además, coexista como alternativa en el año en que no se realiza el Festival Latinoamericano. El sentido de esto es tener una ventana abierta a las tendencias contemporáneas de la creación en el fluir del oficio de quienes se aventuran en ese mundo. Esta deuda sigue constante, no sólo para brindar una claraboya al compositor, joven o con trayectoria, sino también para hacer un puente con el público. En el medio de todo, brindar una posibilidad al músico y al director de tener una experiencia distinta, un contrapeso equilibrante al repertorio establecido como canon histórico tradicional.

También, hacia lo internacional, pudiéramos promover (en el país) un festival de música de corte mundial. Al respecto, existe un festival anual itinerante organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, llamado “World Music Days” (SIMC, 2024).¹³ Igualmente, merecemos aspirar a que Venezuela sea sede de ese prestigioso festival en un futuro cercano. Sólo México, en 1993, ha sido sede en toda Latinoamérica. En su momento, Carpentier (1953), un año antes de la realización del primer Festival, anunció la posibilidad de que Caracas fuera “meridiano musical de América”. Llegó la hora de imaginar a Caracas como meridiano musical del mundo.

¹² La Real Academia española reconoce el término top, en unas de sus acepciones como la “lista de primeros puestos en una clasificación”, con frecuencia, “seguido de un numeral que indica cuántos elementos componen dicha lista”, la palabra es muy usada en el reconocimiento de las obras por su índole comercial o de popularidad, por ejemplo, “**El top diez de los libros más vendidos**”. En este caso, lo usamos con la idea del reconocimiento de la obra como elemento de reconocimiento artístico en sí, más allá de su popularidad o intención comercial.

¹³ “El festival ISCM World (New) Music Days (WMD) de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) es organizado de forma anual por un país anfitrión distinto, desde 1923. En él, se presenta música de cada uno de los países miembros, “mostrando la increíble diversidad de la práctica musical en nuestro tiempo”. Por ejemplo, en 2025, el Festival WMD se realizará en Portugal. Algunos de los países anfitriones anteriores: Isla Feroe (2024), Sudáfrica (2023), Nueva Zelanda (2022), así sucesivamente. El primero de ellos fue celebrado en Salzburgo en 1923. Más información en: <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/>

REFERENCIAS

- Arismendi, Diana (2024). Intervención en Concierto Inaugural del XXII Edición del Festival Latinoamericano de Música. Dirección Audiovisual del Centro de Acción Social por la Música. [Video inédito]
- Astor, Miguel (2008). Los ojos de Sojo El conflicto entre nacionalismo y modernidad Festivales Música Caracas 1954-1966. Tesis Doctorado en Historia. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bartmans, Bartje (Nov, 1. 2016). Reynaldo Hahn - Mozart (comédie musicale) 1925. [Video YouTube] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=771S2PPUGmY>
- Béhague, Gerard (1983). La música en América Latina (una introducción). [Traducción: Miguel Castillo Didier]. Caracas: Monte Ávila Editores. [Publicado Convenio con el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo].
- Carpentier, Alejo (1953). Caracas, meridiano musical de América. En: Carpentier, Alejo (2014). Visión de Venezuela. Edición especial. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. [Escritos 1951-1959]
- Carpentier, Alejo (1953). Se ha fijado la fecha del primer Festival de Música Latinoamericana... En: Carpentier, Alejo (2014). Visión de Venezuela. Edición especial. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. [Escritos 1951-1959]
- Carpentier, Alejo (1954). Balance del Festival (I). En: Carpentier, Alejo (2014). Visión de Venezuela. Edición especial. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. [Escritos 1951-1959]
- Copland Aaron (1939). Cómo escuchar la música. México: Fondo de Cultura Económica. 1994.
- Del Mónaco, Alfredo (2006). La liberación del Sonido. Revista Akademos. vol. 8, n.º 2, pp. 7-17.
- Gómez, Luis Ernesto (2024). "Vals N° 1 (2003) para orquesta Juan Carlos Núñez". Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/vals-n-1/>
- Guido, Walter (1977). Inter ignorancia musical en América Latina. En: Isabel. Aretz, América Latina en su Música. México: Siglo XXI editores y UNESCO. pp. 286-301.
- IV Festival Latinoamericano de Música (1990). Intervención de Edgar Valcárcel. Mesa de Trabajo "La Perspectiva de la composición musical en Latinoamérica". Moderación: Roque Cordero. Programa de mano del IV Festival Latinoamericano de Música. Caracas, Venezuela
- Macías-Osorno, Gabriel (2021). Manuel Enríquez: artífice del Foro Internacional de Música Nueva. Estudio de un campo cultural. Revista Musical Chilena. Vol. 75. No. 235.
- Martínez, Walter (1974; 6 de junio) No nací de una gran voz. Todo ha sido disciplina", afirma Fedora Alemán. El Nacional. [Archivo Fedora Alemán, en resguardo CIDES].
- Miranda, Ricardo (2011). Polifonía de la identidad, En: Miranda, R. y Tello, A. (2011). La música en

Latinoamérica. En: La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Volumen 4. Secretaría de Relaciones Exteriores. México. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Posada, Andrés (2005). La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. Revista Artes, la revista. Colombia: Universidad de Antioquía. Facultad de artes.

Perrone, Marcela (2022). Hilda Dianda: Redimensionando la obra y figura de una compositora argentina. Revista del Instituto Superior de Música. Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

Salazar, Rafael (2024). "Canto a España", bajo la mirada de Juan Carlos Núñez. Festival Latinoamericano de Música (2024). Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/canto-a-espana/>

SIMC (2024). WNMD – World (New) Music Days. Disponible en: <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/>

Tortolero, Numa (1993). VI Festival Latinoamericano de Música. Edición Iberoamericana. Caracas, 20 al 29 de noviembre de 1992. Revista Musical de Venezuela. Año XIV. No. 32-33

