



ENTREVISTAS - CIDES

abril 2025



CARLOS COLOMBO

Fue miembro de I Solisti Veneti entre 1978 y 1981, y ha colaborado como solista con prestigiosas orquestas internacionales, entre ellas el Teatro alla Scala, la Orquesta Filarmónica della Scala, la Orquesta de la Suisse Romande, la Orquesta de Chambre de Lausanne, la Orquesta de la NDR de Hamburgo, la Orquesta del Bayerische Staatsoper, la Orquesta de la Tonhalle, el Ensemble Instrumental de Lausanne, la Orquesta de París, la Orquesta Nacional de Lyon, el Ensemble Orchestral de París, la Scottish Chamber Orchestra y la Filarmónica Toscanini.

Como solista, ha interpretado música de cámara en diversas formaciones, se ha destacado por tocar instrumentos de época, especialmente con la Orchestre Révolutionnaire et Romantique bajo la dirección de Sir John-Eliot Gardiner. Su pasión por la investigación lo ha llevado a explorar bibliotecas europeas, donde ha localizado y recopilado valiosas obras originales para fagot, algunas de las cuales han sido publicadas por Billaudot y Accola.

Además de su faceta como intérprete e investigador, ha desarrollado una destacada carrera académica. En 2001, fue profesor invitado en la Indiana University (Bloomington, EE. UU.) y al Oberlin College (EE. UU.) en 2003. Ha sido invitado a participar en festivales y academias de renombre como la Académie d'été des Arcs, la Académie de Nice, la Académie Prague-Wien-Budapest, el Festival de Prades y la Slokar Akademie, entre otros. Regularmente, imparte clases magistrales en países como Alemania, Gran Bretaña, Noruega, Finlandia, Portugal, Italia, Canadá, Suiza, Estados Unidos, Taiwán, China y Japón. Desde la creación de la Ópera Nacional de Lyon, en 1983, ha sido parte de esta institución como integrante destacado; y desde 2001, es profesor de fagot en el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon (CNSMD). Además, desde 2005, también enseña en el Conservatoire de Lausanne - Haute École de Musique.

(Fuente: <https://bgfrance.com/es/blog/carlo-colombo-n111>)

Mayra León: Muchas gracias por recibirnos. Cuéntenos cómo ha sido su experiencia en El Sistema y el trabajo musical que ha venido desarrollando.

Carlos Colombo: Gracias. Es un honor para mí estar aquí. Es una experiencia maravillosa ver a todos estos jóvenes apasionados que estudian con seriedad y con amor a la música. Y con unos maestros muy preparados, muy precisos. Es un sueño estar aquí con ellos.

M.L: Maestro, usted ha tenido una amplia trayectoria en el proceso formativo del instrumento. ¿Cómo es su enfoque de enseñanza y qué aspectos considera de vital importancia para el inicio de un joven en el fagot?, que es un instrumento difícil.

C.C: Sí, es cierto. El fagot es un instrumento que al inicio es complicado porque hay que tener bases muy claras, muy sólidas. Y, de hecho, estoy impresionado por el maravilloso trabajo que hacen los maestros aquí; porque creo que dan para estudiar las obras y estudios que son realmente adaptados para los niños en el momento correcto.

Lo difícil para nosotros es la posición, es decir, la posición complicada del instrumento (la postura, el peso, las llaves) que siempre hay que recordar. Le digo a los niños, siempre, cuando estamos solos en nuestras habitaciones, somos nosotros nuestros profesores. Y entonces tenemos que estudiar con los oídos y no solo con nuestros ojos. Debemos escucharnos y entender cuáles son las cosas en las que nos equivocamos y trabajar en el problema preciso para poder progresar.

M.L: Sí, la escucha vinculada a la afinación y su relación con la digitación son importantes, pero, además el problema de la afinación también se relaciona con la columna de aire, ¿Cómo favorecer el desarrollo de la columna de aire? y adicional está el asunto de las cañas, que son otros dos aspectos difíciles del instrumento.

C.C: Sí, sí. Creo que es importante animar y proponer a los alumnos que empiecen a hacer las cañas no muy tarde, bastante temprano, aunque cueste mucho, porque la pieza es muy cara, pero es una relación

individual, el profesor no es prêt-à-porter¹, es alta costura, hay que cortar la pala y el alumno debe aprender a entender qué le va bien², porque en realidad la columna de aire y el desarrollo del aire es mucho. Siempre tomo el ejemplo de los arcos, si la velocidad del arco no es la correcta el sonido no funciona, y la velocidad y el peso, así como la cantidad y la velocidad son dos elementos muy importantes. Para mí también es muy importante entender que el instrumento afinado no existe. No es como el piano, si está bien afinado, funciona. El fagot, sobre todo los instrumentos antiguos, tiene que pronunciar las notas. Es siempre un compromiso, “que va bien en política” (risas), pero también en música con el instrumento, porque tenemos que entender esta nota en particular cómo pronunciarla; entonces, ahí está la posición de la lengua que produce la vocal y la nota justa, según el registro y según la dinámica, cuando tocamos suavemente por supuesto acompañamos y cerramos un poco los labios, si es forte tendemos a crecer. Así que tenemos que compensar cambiando las vocales. Estructuralmente, el fagot tiene notas que son siempre un poco *crecientes*³ y tenemos que *pronunciarlas en manera más abierta*⁴ para poder ajustarlas bien.

Por supuesto que hay ejercicios específicos que pueden ser interesantes porque hay que tratar de desarrollar una naturalidad en la ejecución. Es difícil, si antes de una nota tenemos que pensar, entonces, tengo que hacer así, así, o así, 37 centímetros, 3, 2, te conviertes en un farmacéutico y por lo tanto este manejo del cuerpo es muy importante; somos cantantes así que cantamos. Somos cantantes, el instrumento es el ascensor y simplemente el ascensor hace vibrar el aire, pero a medida que emitimos sonido, producimos... de hecho, a menudo nos gusta pedirles a los chicos que canten la nota y luego la toquen y de hecho es mejor porque de lo contrario entienden menos,

¹ Prêt-à-porter es una expresión francesa que significa “listo para llevar”. Se refiere a la moda que se produce en serie y está disponible en tallas estándar.

² La forma, el raspado y las dimensiones de la caña afectan directamente cómo la columna de aire interactúa con el instrumento.

³ En el contexto del fagot, algunas notas tienden a estar ligeramente más altas en afinación de manera natural debido a la construcción del instrumento y la interacción entre la columna de aire y la caña. Esto puede requerir ajustes por parte del intérprete.

⁴ Una “pronunciación más abierta” implica ajustar la embocadura y la presión del aire para lograr una afinación más precisa y estable.

es un juego de elementos, porque, incluso, el tema del registro o la columna de aire y la producción del sonido es primordial.

M.L: Sin duda son muchos elementos, entre ellos, algunos muy importantes comprometidos con la preparación física, la técnica y los períodos estilísticos ¿Cómo los diferentes repertorios condicionan o requieren determinada preparación física y técnica a favor de la estética y la interpretación, sobre todo cuando se toca en una orquesta durante muchas horas?

C.C: Sí, la gestión del cuerpo es importantísima, sobre todo cuando estamos en una orquesta por tantas horas. Ahora, cuando yo toco en la ópera, uso una correa que pongo debajo del fagot. Tiene ventajas y desventajas, pero al menos no llevo el instrumento por tantas horas. Y pienso que, al menos en Europa, los cantantes hacen mucho trabajo de preparación física y de gestión. Es un pecado que los otros instrumentistas no lo hagan. Y esto, si se pudiera hacer, sería algo que realmente ayudaría mucho. Luego, hay repertorios que necesitan más virtuosidad digital⁵ y nosotros tenemos como característica asumir conexiones muy complicadas⁶, así que debemos tratar de obtenerlas sin que sean demasiado duras⁷, evitando tanto la rigidez excesiva como la falta de limpieza en la ejecución, pero sin ser demasiado suave; así que vuelvo a llamar a mis oraciones diarias y, cada día, cuanto más envejezco, más voy hacia las bases y la base es entender cómo comienza y cómo termina la nota, cómo pongo el aire en el instrumento. Siempre les digo a los chicos cuando andamos en bicicleta, si nos ponemos

⁵ Alude a la habilidad técnica de los dedos para ejecutar pasajes rápidos, precisos y complejos en el instrumento.

⁶ La primera tabla de digitaciones para fagot que se conoce es la Maier, J. F. (1732) en su tratado *Museum Musicum Theoretico-Practicum*. En esta tabla se muestra un dibujo de un fagot de tres llaves. El fagot moderno generalmente tiene 24 llaves, aunque este número puede variar ligeramente dependiendo del fabricante y el modelo. Las digitaciones del fagot han evolucionado significativamente a lo largo del tiempo, desde los modelos más antiguos con pocas llaves hasta los modernos con múltiples mecanismos que facilitan la ejecución de notas complejas. Sin embargo, estas llaves también presentan desafíos técnicos, ya que requieren precisión y coordinación avanzada para manejar las transiciones entre registros y tonalidades. *Estudio de las Digitaciones del Fagot como Parte del Desarrollo de la Competencia Profesional y su repercusión en la práctica de Aula presentada. Mayor Catalá (2019). Universidad de Jaén.*

⁷ Sin digitar demasiado fuerte o con tensión muscular.

a pensar cómo me mantengo equilibrado, nos caemos. Entonces, hay que desarrollar esta naturalidad. Para mí, una cosa que siempre me ha conmovido, los jóvenes no lo conocen, pero era este atleta ruso, muy famoso, que hacía el salto con el aspa, se llamaba Bubka⁸, que hizo seis récords del mundo, un genio. Y una vez, escuché una entrevista y le han preguntado ¿cómo lo has conseguido todavía hoy? Y dijo: “es muy sencillo. Hoy, mi cuerpo está en armonía con mi mente”. Para mí, esta es la respuesta. El problema es cómo obtenerla.

M.L: Desde la perspectiva fenomenológica, la relación entre mente y cuerpo se entiende como una unidad inseparable, especialmente en el contexto de la interpretación musical. Y muchas veces, los músicos estamos más preocupados por la técnica y por hacerlo muy bien, estamos asustados, pero si se tiene ese entrenamiento de conectar con la mente y el cuerpo, estás inmerso en el *mundo* de la obra.

C.C: Sí, exactamente.

M.L: Maestro, eso me lleva a otra pregunta, relacionada con la evolución del instrumento, las obras y la técnica ¿La técnica que se usa para el fagot de hoy en día es la misma para la ejecución de un instrumento antiguo? Es decir, ¿cuál es la diferencia entre un instrumento antiguo con respecto al instrumento moderno?

C.C: Sí, esa es una gran pregunta, el instrumento antiguo es mucho más ligero porque hay muchas menos llaves de metal, por lo que hay una gran diferencia de peso y eso ayuda mucho, a veces la distancia puede ser un poco más amplia; lo más difícil del instrumento antiguo es que tienes que producir la nota incluso más que con el fagot moderno. Yo lo

⁸ Serguéi Bubka es un exatleta ucraniano, famoso por su dominio en el salto con pértiga. Aunque nació en Lugansk, Ucrania, cuando era parte de la URSS, su nombre se asocia con récords mundiales y una técnica innovadora que revolucionó este deporte. Durante su carrera, Bubka estableció 35 récords mundiales, llevando la marca de 5,83 metros a 6,15 metros en pista cubierta y 6,14 metros al aire libre. Su estilo de salto, que combinaba velocidad, fuerza y precisión, lo convirtió en una leyenda del atletismo. Ganó múltiples títulos mundiales y una medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Seúl en 1988. <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Bubka>

encuentro como con los instrumentos de metal, el corno, la trompa, la trompeta, cuando soplas con una posición, soplas una nota, hay muchas posibilidades y tienes que encontrar el compromiso adecuado con el fagot barroco, también es así, porque es muy reactivo, esa es su cualidad hermosa, pero hay que tener mucho cuidado porque si no te vuelves loco como cuando haces mayonesa (risas).

M.L: Bien, pensé que era al revés en cuanto a la dificultad de emisión del sonido.

C.C: No, no, incluso el aire puede ser más lento, si soplas demasiado rápido fuerzas demasiado, es una herramienta de relajación muy interesante.

M.L: ¿Qué repertorio es imprescindible ejecutar para un instrumentista de fagot? ¿Cuál es su idea sobre la importancia del repertorio barroco en la formación del músico virtuoso?

C.C: El repertorio barroco es más grande, por lo que hay menos resistencia, el repertorio funciona mejor, pero los cambios de octava de registro son más difíciles, porque tenemos claves que nos ayudan a sacar el armónico correcto de la octava correcta. Por lo que es interesante, cuando trabajamos un cierto tipo de repertorio hasta el repertorio romántico, ver que la virtuosidad para los fagotistas de la época no era solo mover rápidamente las manos, era también ser capaz de hacer grandes saltos de registro. Así que todos los conciertos románticos comienzan con saltos de dos octavas, por ejemplo, Berwald⁹, y luego también de tres octavas, que suben hasta la nota alta. Ahora, con el fagot moderno es mucho más fácil. En el concierto de Weber¹⁰ hay una... si, do, do, re... es como subir al Ávila¹¹, a pie. En Weber es muy difícil. Esto es interesante porque no es solo moverse rápidamente con

las manos. Algunas cosas son más fáciles en el fagot antiguo porque los saltos rápidos de octava se usan en la misma posición. Solo hay que acompañarlo un poco para que responda.

Pero nosotros, para el registro tenor, tenemos otras posiciones por lo que es un poco más complicado. Pero lo importante para mí es desarrollar la escucha de la música barroca para entender todas las influencias, entender cómo los cantantes hacen los ornamentos, cómo los instrumentistas hacen los ornamentos y luego también están las reglas que hay que seguir. Creo que siempre me gusta hacer *“El fagot de las naciones”*, entonces hacer una sonata inglesa, una alemana, una francesa, una italiana, y hay características diferentes. En Francia era el período de la L'âge des Lumières¹², entonces todo pasaba por el cerebro antes. En Francia se hace así y eso es todo. En Italia se hace así, así, y así, y hay más expresividad. En Alemania hay una construcción armónica y de forma. Hay fugas, hay contratemas (*o contra-soggetti*); en Inglaterra es como en la cocina, es un poco de todo.

M.L: Maestro, en ese mismo orden de ideas, su trayectoria como investigador del repertorio para fagot ha sido importante. ¿Cuál ha sido su experiencia y qué nos puede referir sobre esto, y que, además, resultaría importante difundir sobre archivos del repertorio para el fagot?

C.C: Sí, sí, es cierto. A veces hay concursos en los que todos los instrumentistas tocan y el jurado elige, y si tocamos el concierto de Werder¹³, que es precioso, y un violinista toca el concierto de Brahms se nota la diferencia, pero tenemos algunas piezas bonitas que tenemos que defender y que quizás son menos completas que seguras, pero Vivaldi por ejemplo hizo obras maestras, el concierto de *Olivier* es muy difícil, pero tiene algunos momentos muy bonitos. Digamos que la parte técnica de la música francesa es muy exigente porque hay

⁹Franz Berwald Konzertstück for Bassoon and Orchestra op. 2. Composición 1827.

¹⁰ Concierto para fagot en fa mayor, Op.75. Carl Maria von Weber, compuesto en 1811 para el músico de la corte de Múnich Georg Friedrich Brandt. Según William Waterhouse, el concierto para fagot de Weber ocupa el segundo lugar en importancia en el repertorio para fagote. Fuente: *Eugene Chadbourne, Guía musical completa*.

¹¹ Parque Nacional El Ávila. Venezuela. Waraira Repano. Parque nacional localizado en la Cadena del Litoral dentro de la Cordillera de la Costa.

¹² Edad de las Luces, periodo en la historia de Francia que abarcó principalmente el siglo XVIII. Se trata de un movimiento intelectual y cultural caracterizado por el uso de la razón, el conocimiento, la ciencia y los ideales de progreso, libertad e igualdad. Compositores como Jean-Philippe Rameau y escritores como Diderot ayudaron a reflejar este espíritu innovador en sus obras.

¹³ Felix Werder, compositor australiano conocido por su obra *“Violin Concerto”*, interpretada por la Melbourne Symphony Orchestra y el violinista Leonard Dommett. Su música se caracteriza por un estilo moderno y experimental.

conexiones, hay dificultades evidentes, pero siempre es útil empezar a hacerlas porque así es como se superan los límites. Siempre me gusta empezar por las piezas más difíciles con los chicos, empujarlas hasta cierto punto y dejarlas, porque después de un tiempo tienes la impresión de golpearte la cabeza contra la pared y no vas más allá, así que tienes que dejar que se asiente; así que llegamos hasta una sección y volvemos, y luego los sacamos de una sección a otra, los traemos nuevamente para algunas piezas más difíciles.

Una cosa que creo interesante de hacer con los chicos es aconsejarles que prepararen un concierto en dos semanas, por lo general en el período clásico casi se pueden leer los conciertos a primera vista, pero luego hacerlos bien resulta muy difícil; entonces, digo “esta pieza en lugar de”, “en un mes, solo esto”, para que sea perfecto, lo más perfecto posible, porque necesitamos dos reflexiones, dos maneras de trabajar. Si hacemos un concurso de orquestas, un concurso internacional, tenemos que conocer nuestra música completamente y apropiarnos de ella, de lo contrario también debemos ser capaces de decir que la orquesta está llamando, puedes venir y tocar algo y tienes que estar listo para decidir.

M.L: Ha tenido la oportunidad de hacer un trabajo académico y formativo con nuestros músicos, con nuestra Escuela de fagot, ¿Cuál es su apreciación de esta Escuela de fagot de El Sistema?

C.C: Sí. Estoy muy impresionado con el nivel y me gusta mucho, encontré unos chicos maravillosos. Me gusta la concepción del sonido, el fagot como me gusta es más un violonchelo que un trombón; entonces es un sonido suave, en español que es muy bonito y encuentro que cada uno toca una pieza que le conviene y por lo tanto pueden llevarla a lo mejor, en lugar de tener una pieza que es demasiado difícil. Es una estrategia interesante, encuentro que hay grandes talentos naturales que han estudiado muy bien, soy un poco maniaco de las posiciones correctas, soy un poco perezoso con el pulgar de vez en cuando, así que tal vez soy, un poco, “demasiado alemán”, para un italiano no es un cumplido (risas).

M.L: Maestro, hoy usted se presenta con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar¹⁴ ¿cuáles son sus expectativas para este concierto de hoy? ¿Puede hablarnos un poco de este concierto?

C.C: Creo que he dado algunos consejos estilísticos, pero se trabaja muy bien, con buen humor; todos concentrados, todos presentes, siempre. Son muy profesionales. Ahora me ha gustado escuchar un poco la prueba. Son mucho más profesionales que otras orquestas. No hay teléfonos, nada. Si somos colegas, es un placer tocar. Un cambio que he recibido de todos estos chicos y de los colegas con los que toco hoy. Ha sido una semana inolvidable para mí.

¹⁴ Recital de Música de Cámara. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela bajo la dirección de los maestros internacionales Carlos Colombo (fagot) y Frédéric Tardy (oboe). Viernes 11 de abril, a las 4:00 p.m., en la Sala Fedora Alemán. Repertorio: *Serenata para vientos* en mi bemol de Richard Strauss y la *Serenade N° 10* en si Bemol Mayor “*Gran Partita*” de Wolfgang Amadeus Mozart.

ENTREVISTAS CIDES – CARLOS COLOMBO

M.L: Maestro, usted ha tenido la oportunidad de ver e interpretar con varias orquestas; con respecto de las nuestras de El Sistema ¿Cómo las caracterizaría?

C.C: Sí, son excelentes, realmente. Me parece que hay mucha escucha y se busca tener un buen sonido juntos. Algunas veces las orquestas, otras, todos llegan, así, tocan, y adiós; y aquí me parece que hay una voluntad común de ir en la misma dirección. Y esto, en mi opinión, hace la diferencia. También como en el momento del concierto, se siente que todos estamos felices de estar.

M.L: Qué bueno. Maestro, muchas gracias por su tiempo. Le deseo el mayor de los éxitos el día de hoy en su concierto.

C.C: Muchas gracias. Muchísimas gracias.





JOSÉ ÁNGEL SALAZAR

Nacido en 1997, en la Isla de Margarita, Venezuela, José Ángel Salazar es un joven director de orquesta con una considerable experiencia y un amplio repertorio.

Inició su carrera musical desde muy joven, fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica Juvenil del estado Nueva Esparta a los 14 años. Salazar fue formado en El Sistema, donde fue tutorado por Felipe Izcaray y el Maestro José Antonio Abreu.

Ha sido nombrado Jette Parker Ballet director de orquesta en la Royal Opera House de Londres; en donde trabajará con el Royal Ballet hasta el 2025. Desde el 2018 hasta el 2023, trabajó como Director Artístico y Musical de El Sistema Grecia, realizando conciertos en las salas y festivales más prestigiosos de Grecia, mientras continuaba aceptando múltiples invitaciones como director de orquesta en diferentes países. Su trabajo como director ha sido reconocido por su talento y dedicación a la música.

(Fuente: <https://es.laphil.com/musicdb/artists/9561/jose-angel-salazar-marin>)

Mayra León: Buenas tardes, gracias por concedernos este espacio para conversar. Ha pasado tanto tiempo desde que venías al Programa de Formación Académica para jóvenes músicos y directores; me alegra mucho este encuentro. Aprovecho para presentarte al Centro de Investigación de El Sistema. Hemos venido documentando varios de los programas, orquestas, y escuelas. Además, los proyectos de investigación se enmarcan en varias líneas como prácticas artísticas, pedagogía musical, gestión, neurociencia y música, entre otras.

José Ángel Salazar: Sí, yo vi una de las primeras revistas publicadas. Qué chévere. Sí que es importante.

M.L: Maestro, partiendo de tu trayectoria, a los 14 años ya estabas dirigiendo la Regional Juvenil de Nueva Esparta. De Nueva Esparta vas a El Sistema Grecia, desde el 2018 al 2023. Pero ahora estás en la *Opera House de Londres*. ¿Cómo ha sido esa trayectoria? ¿Cómo valorarías la formación en El Sistema y qué aspectos de ella te han permitido estar en esos escenarios?

J.Á.S: Bueno, creo que son dos líneas, puedo hablar más o menos de cómo ha sido mi camino; siempre ha sido como en dos líneas paralelas, que es también lo que El Sistema me ha brindado como formación y como carrera. Una es la línea de la interpretación y de lo que es el nivel profesional, del performance, ¿no?, de los conciertos, de la dirección de orquesta y todo esto. Y está la línea académica educativa, que es la formación, es decir, formar y estructurar (y también lo relacionado con la gestión), digamos.

Entonces, en Margarita, donde todo empieza, tuve la experiencia de formarme y ganar experiencia de esas dos maneras. O sea, a nivel académico musical, con la dirección, con mi profesor de dirección, viniendo a Caracas, con el Programa de Formación. Y al mismo tiempo a un nivel de gestión y a un nivel educativo. O sea, lo que es formar chamos en el Núcleo¹ día a día, tener las herramientas de trabajo que no

es nada más dirigir a nivel profesional, sino también es como montar una orquesta desde cero y las herramientas pedagógicas. Y además de eso, las herramientas de gestión, es decir, cómo es ir a reunirse con una universidad, cómo es ir a reunirse con un alcalde para gestionar, para buscar, todo esto.

Entonces, tuve la experiencia de tener esos dos caminos. Eso nos hace, creo, no solamente a mí, porque mi historia no es única, nos hace a muchos, en El Sistema, personas muy versátiles o profesionales muy versátiles en el área de la dirección, la gestión y también la dirección de un proyecto o la gerencia. Y esos son perfiles que son muy únicos en el mundo, y creo que, en programas como El Sistema Grecia, pero también en tantos otros programas alrededor del mundo. Ahorita hay una necesidad, hay como una especie de mercado de estos perfiles. Es decir, una persona que sepa o que traiga el bagaje de estructurar un proyecto académico, gerenciar, liderar un equipo, pero al mismo tiempo también una persona que pueda trabajar con muchachos de distintos contextos, que pueda también pensar de manera artística.

Mi sueño siempre fue ser director de orquesta, siempre fue lo que estudié a un nivel profesional y teniendo la oportunidad, digamos, de trabajar ahorita en Londres, me doy cuenta de que realmente estoy haciendo lo que me gusta y aprendiendo, interpretando y metiéndome en la música, y además es un trabajo muy bonito también de equipo, de gestionar la orquesta, de ser como inspiración también para los músicos, de ayudarlos a que den su mayor potencial para lograr ciertas cosas. Pero lo que me ha permitido llegar allí viene también de haber trabajado en un Núcleo, de haber trabajado con niños, de haber hecho toda esta gestión y de estar en Grecia.

El Sistema Grecia para mí no solamente fue una casa (y sigue siendo casa), sino también apoyo en mi sueño de ser director de orquesta. Hay personas que estando allí, me apoyaron en clases, cursos, concursos y a todas las cosas que tenía que hacer, fueron los primeros que me impulsaron para la audición en Londres: “vaya, échele pichón porque eso es lo que usted quiere hacer”. Entonces, yo fui muy afortunado, sigo siendo muy afortunado de haber tenido esas personas en mi vida, y de seguirlas teniendo, brindándome ese apoyo.

¹El núcleo es la estructura funcional, educativa, artística y administrativa que da forma a El Sistema. Su objetivo es sistematizar la práctica colectiva de la música, y promover un modelo formativo, humanista y de inclusión social. Allí se desarrollan programas y escuelas musicales, que ofrecen educación musical a niños, adolescentes y jóvenes. Fuente: WEB oficial de El Sistema.

Entonces, son esas dos líneas. El trabajo de El Sistema Grecia o de proyectos educativos siempre es una línea que va en paralelo, pero van por otra dirección que es más de gestión y planificación académica y luego, ahora, que tengo esta oportunidad de trabajar más con la dirección a nivel profesional.

M.L: Me preguntaba sobre las diferencias culturales, Grecia, Londres, las que has tenido que afrontar. ¿Cómo te has manejado en esos espacios o esos contextos tan distintos? ¿Cómo ha sido esa relación laboral y musical?

J.Á.S: Bueno, para empezar con el tema cultural, que yo creo que es muy importante, soy afortunado de ser margariteño. Ya dentro de Venezuela nosotros tenemos un mundo de diversidad y de adaptación del proyecto de El Sistema. O sea, un Núcleo en Caracas no es igual que el Núcleo de Porlamar y dentro de Margarita, que hay toda una situación de transporte, de lejanía, etcétera.

El mismo Núcleo que funciona de una manera no funciona igual que el otro Núcleo. Entonces, ya tenemos como esas micro culturas dentro de nuestra cultura grande. Y eso siempre me llamó la atención porque siempre estuve intentando buscar qué funciona para qué sitio o qué funciona para cuál ensamble o qué funciona para cuál contexto.

Entonces, es lo mismo que vi en Suecia cuando tuve la oportunidad de trabajar con Ron Davis en *Dream Orchestra*² y es lo mismo que tomé en cuenta cuando fui a Grecia. O sea, ¿cómo traigo a El Sistema, pero adaptado a las necesidades de este contexto, adaptado a las consecuencias culturales? Bueno, esto hoy en día funciona así, pero ¿por qué? ¿Y cómo podemos nosotros apoyar o traer la idea de El Sistema dentro de todo este contexto? Porque El Sistema nos permite esta flexibilidad. Por eso es por lo que es difícil decir “metodología”. Yo lo presento como filosofía, no como metodología, porque eso es mentira que vas a agarrar un libro y vas a decir: “vengo a

Grecia y bueno, en el Núcleo se hace así, esto no, no, no”. Yo lo veo más como una filosofía, una manera de pensar, que tiene ciertos pilares, ciertos valores que podemos ir adaptando en el contexto. Entonces, eso para mí fue bastante importante a la hora de adaptar un proyecto.

Yo siempre decía: “yo no estoy haciendo El Sistema, estoy adaptando, estoy trayendo y estamos haciendo un proyecto nuevo con la misma filosofía, con los mismos valores, como una familia”. O sea, compartimos los mismos valores de crianza, pero somos personalidades diferentes. Entonces, eso por un lado por la parte cultural. Luego, enfrentarse a la orquesta y todo esto. Yo a los 14 años me estuve enfrentando a mis profesores a la hora de dirigir o en cursos con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar que al final era lo mismo. O sea, aquellos que son maestros, que tienen toda una experiencia, son tus mismos formadores, te pueden aportar mucho. Entonces, claro, siempre creo que lo más importante es no pensar que, como director, sobre todo como director joven, uno viene a aportar o uno viene a decir. Creo que uno tiene un rol y cada uno de nosotros tiene un rol. Y no significa que como yo soy director y estoy en un podio, entonces mi rol es más importante, no. O sea, yo tengo un rol dentro del contexto. El rol de los músicos es tocar, mi rol es coordinar o resolver o ponerlos de acuerdo. Entonces, allí estamos como en el mismo sitio y reconocer ese rol nos ayuda.

Y al mismo tiempo, por ejemplo, en mi manera de trabajar, me gusta que un músico me diga: “mira, pendiente aquí, o esto no está sonando bien, o vamos a hacer esto”, porque es un trabajo de equipo. Al final, el concierto es de todos. Y creo que eso ayuda en todos los contextos. Es decir, ser lo más profesional posible, estar lo mejor preparado posible, honrar a las personas. Es espectacular dirigir una orquesta de las más profesionales porque (yo pienso): “no vengo nada más a dirigir, sino a aprender de esta gente, del sonido, de cómo hacen los diferentes aspectos”. Entonces, creo que ese es el enfoque que me ayuda a sentirme un poco más tranquilo a la hora de afrontar esos retos. Yo estoy aquí, soy un instrumento de la música, estoy cumpliendo mi rol y voy a hacer mi trabajo lo mejor posible, sin necesidad de estar por encima, ni por debajo, ni nada de eso.

²Formada en abril de 2016 por Ron Davis Álvarez (director artístico de El Sistema Suecia), la Dream Orchestra es una asociación sin fines de lucro con sede en Gotemburgo, Suecia, que apoya a niños vulnerables y jóvenes refugiados, ayudándolos a aprender juntos cómo hacer música, soñar, aspirar y crear las condiciones que necesitan para una vida mejor. Fuente: WEB oficial de El Sistema.

M.L: Cuando hablamos de los roles, nos preguntamos, ¿cómo influye y cuál es el impacto de los directores invitados en las orquestas?

J.Á.S: Sí, bueno, creo que es muy importante identificar cuándo una orquesta tiene una personalidad de ensamble y cuándo hay una cultura de orquesta. Entonces, vamos de vuelta a lo de las culturas. Hay orquestas que tocan de cierta manera, entonces aprendes, es como cuando manejas un carro nuevo, aprendes el manejo del embrague, aquí el embrague más, aquí menos, primera, segunda, aquí se me pega la segunda. Entonces, en la orquesta, estás ahí como aprendiendo y ellos también están aprendiendo cómo reaccionar a lo que estás haciendo. Por eso, existe esa comunicación no verbal que está fluyendo y procesos de adaptación, pero creo que lo más importante es siempre honrar, sobre todo cuando es una orquesta profesional, como el caso de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, que es una orquesta que ya tiene una personalidad, ellos tienen un sonido, ellos buscan ciertas cosas y tienen una cultura.

¿Cómo podemos influir dentro de esa cultura? Es como cuando uno emigra. Por ejemplo, yo no vengo aquí a montar un puesto de empanadas y arepas porque todo el mundo debería comer empanadas y arepas. No, bueno, yo vengo a aprender y a ver cómo te muestro la arepa para que la pruebes y tú me muestras tu comida tradicional y ahí lo buscamos. Ya cuando una orquesta no tiene personalidad porque es una orquesta joven, porque no ha desarrollado esa madurez, entonces ahí, creo que el director, todos los directores debemos buscar aportar ese concepto, sonido, articulación, fraseo y ayudarlos a que haya más unificación. Eso es lo que creo que es la diferencia sobre la madurez de un ensamble o agrupación.

M.L: Sí, ahora que has tenido la oportunidad de estar en Europa y ver algunas orquestas allá, ¿cómo caracterizarías a nuestras orquestas? Por ejemplo, la Sinfónica Simón Bolívar, ¿cómo es su personalidad y su sonoridad con respecto a las otras orquestas?

J.Á.S: Estaba hablando de eso en estos días con los muchachos con quienes estamos estudiando el repertorio, que han venido a los ensayos

y que me han ayudado bastante también. Dirigir a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar es como dirigir una orquesta europea, igual, o una orquesta profesional afuera. Son orquestas que reaccionan de una manera diferente, puedes dirigir lo que está sucediendo de distintas maneras, son orquestas muy sensibles a lo que estás mostrando en lo gestual y que realmente puedes cambiar todo con un gesto. Y entonces, eso es chévere porque es como cuando se tiene un mejor instrumento o toda una paleta de colores y todas las posibilidades de lo que se puede lograr. Pero al mismo tiempo es más difícil porque entonces hay que estar siempre pendiente de qué estás haciendo y qué quieres lograr y estar siempre conectado con ello. Para mí no hay una gran diferencia, es una orquesta profesional.

Confío en que hay un rol que tengo y hasta aquí llego, y luego digo: “la batuta no suena”. Entonces, es confiar en que ellos también son profesionales y que también van a resolver y darles el espacio para que resuelvan las cosas. Yo me he tomado esta semana como si estuviese dirigiendo una orquesta afuera con la diferencia de que me siento en casa. Y eso, pues, relaja mucho. A un nivel emocional, psicológico, estoy más tranquilo y puedo darme el lujo de experimentar un poquito más, porque me siento más seguro, pero igual el compromiso es el mismo. Para mí, esta semana, dirigir a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar es como si estuviese dirigiendo en Londres.

M.L: Esta pregunta se debe a algunos maestros internacionales y los directores invitados a quienes he tenido el honor de entrevistar, los cuales han mencionado que las orquestas de aquí son diferentes, y aseguran que tienen una cierta energía, sonoridad, fuerza... todos han dicho que nuestras orquestas son distintas. La OSSBV es distinta en ese sentido, en la sonoridad, el empuje, y en la energía de los músicos.

J.Á.S: Sí. Tiene un ímpetu. Sí. Es avasallante y siento esa energía que contagia y la sonoridad es explosiva, y así la interpretación también. Sí. Diría que es una orquesta que está siempre un poco más entregada, es decir, está siempre más allá, no esperan el mismo momento del concierto para realmente darlo todo, ellos no.

Con mi jefa en Londres³, fuimos a ver el concierto de la Orquesta Simón Bolívar en la gira y ella me decía (y le dijo al maestro Gustavo): “yo no quiero escuchar ningún otro concierto después de haber escuchado esta orquesta, no quiero escuchar ninguna otra orquesta porque lo que yo viví hoy fue espectacular, pura energía”. Decía exactamente lo mismo, la energía, la entrega, la sonoridad, “una cosa que nunca he visto en mi vida, no quiero escuchar ya ninguna otra orquesta”, decía ella. Y eso, pues, es muy bonito, uno se siente muy orgulloso.

Y lo mismo yo decía cuando pedí permiso para venir, “es que tengo un concierto con esa orquesta”. “¡Vaya! Impresionante que tienes la oportunidad de trabajar con esa orquesta”.

M.L: Bien. Cuéntanos sobre tu trabajo en Londres, ¿eres director invitado, director asistente?

J.Á.S: Sí. formo parte de un programa de jóvenes artistas que es un programa de dos años en el *Royal Opera House* y ese programa, pues, tiene distintos jóvenes artistas. Hay para cantante, director de escena, director de ópera y director de ballet. Entonces, yo apliqué para el cargo de director de ballet y lo que hago es asistir. También tengo que aprender las producciones en caso de asumir ensayos o asumir alguna producción, si algún director se enferma o algo así, y como rol de asistente dirigir las bandas externas, dirigir todo ese tipo de cosas, corregir partituras, ir a la biblioteca para consultar material, todo eso. Y me dan ciertas producciones pequeñas.

En este momento, estamos en el montaje de un ballet contemporáneo. Entonces, me dan ciertas producciones, pues trabajaré como director adjunto de la compañía por esos próximos dos años, ellos buscan formar directores de ballet, que no hay hoy en día y tener esa formación.

³ Elaine Kitt, directora ejecutiva del Programa de Jóvenes Artistas. Royal Opera House.



M.L: Sí, un director de ballet sugiere cierta complejidad, el director de ballet está trabajando con los bailarines y la música. Entonces la interpretación allí no es solo la orquesta, es todo el performance y debe asegurar que la música esté perfectamente alineada con la coreografía, ajustando el tempo, las dinámicas y la visión artística de la obra.

J.Á.S: Yo creo que lo complicado de la dirección de ballet es que al final estás trabajando en medio de muchas personas que no son músicos. Por eso tienes que buscar la manera de interpretar lo que ellos necesitan a nivel físico y a un nivel visual y cómo puedes traducir eso a una interpretación musical. Para mí ese siempre es un reto muy bonito sobre cómo hallar la forma en el arte, en la expresión artística que ellos manejan y transmitir, trasladar esa misma forma a la interpretación musical para que puedan ir de la mano. Y al final uno, que es el director del ballet, tiene el rol de apoyo (que me gusta mucho). Más allá del rol de director, apoyas a la escena siempre, mucho más que en la ópera, incluso. En la ópera el director está ahí siempre dando indicaciones, pero en el ballet, tú sigues más. Sí puedes influir en ciertas cosas, pero tienes que ser mucho más cuidadoso y un poco psicológico, un poco estratégico.

M.L: Así es, la danza al igual que la música es movimiento. Te felicito porque es un reto y creo que forma parte de la formación integral del director. ¿Qué le dirías a estos directores jóvenes que se están formando sobre la importancia del estudio y del gesto como lenguaje principal del director?

J.Á.S: El estudio, al final, es como un músculo, ¿no? Como hacer ejercicio, como comer bien, al igual que estudiar es un hábito. Entonces, uno de los consejos más bonitos que me dio el maestro Gustavo (Dudamel) fue sobre la importancia de mantenerse siempre estudiando. Obras que ya sabes, reestudiar; obras que te interesan, estudiar. Siempre estudiar, porque te mantiene creando, interpretando, pensando. Entonces, hay que estudiar constantemente. La música que nosotros hacemos, sobre todo la dirección, es infinita. Es imposible, creo yo, que nosotros podamos agarrar un *score* y saber todo lo que está allí. Es imposible. Además, nosotros estamos creando siempre, no estamos poniendo un

CD que se repite y se repite; sino que cada momento es un momento nuevo. Entonces, para mantenerse siempre activo: el estudio. Y en la importancia del gesto, bueno, es igual, es un poco como los deportistas.

Es decir, uno debe tener una base sólida para ayudar. Al final nosotros trabajamos con lenguaje no verbal, entonces es importante ser saludable en su lenguaje no verbal. Pensar más allá de la técnica de dirección; también el lenguaje corporal es importante para lo que se quiere transmitir. Y ahí es donde el ballet me ha ayudado mucho también, por ejemplo, cómo a un nivel corporal puedes influir también en el sonido. Y, bueno, yo diría que al final hay que dominar como un instrumento, dominar la técnica, dominar el control del cuerpo de manera que cuando uno esté allí, uno pueda soltar, crear y que sea automático, como hacen los deportistas. O sea, están practicando siempre sus tiros libres, cuando están con doscientas mil personas no están pensando que tengo mi codo aquí, que tengo que hacer esto. No, ellos están en su tiro libre 300.000; es ahí donde ellos pueden soltarse. Es más o menos, lo mismo.

M.L: Qué interesante, porque la maestra Canali en una entrevista para el CIDES nos hablaba de que la música comenzaba en el cuerpo, y la relación entre la percepción, el sistema nervioso y la actitud corporal como parte del hecho musical; y recientemente, el maestro Colombo también acaba de referir al entrenamiento deportivo como analogía del entrenamiento técnico del instrumentista.

J.Á.S: Considero (como muchas vertientes de la dirección o muchas escuelas y filosofías) que uno debe mostrar todo, especialmente cuando se trabaja en teatro es muy importante. Después, cuando se muestra y algo no funciona por alguna razón, entonces, reflexionas: primero viene el gesto, mostrar qué es lo que quieres lograr, y para eso hay que estar claro de qué es lo que quieres lograr, tenerlo en mente, y como decía el maestro Gregory Carreño, montar el gesto, él hablaba de montar el gesto, de estudiar, saber cuál es el sonido y con qué gesto lo voy a lograr, qué gesto emplear para lograr ese sonido. Y luego, si eso no funciona, entonces hablamos. Esa es mi manera de trabajar. Yo prefiero siempre mostrar y ver qué tanto puedo influir en la orquesta, y si algo no funciona entonces cambiar mi gesto, no es solamente decir: “aquí más corto”.

También pienso que no solo les digo que, por favor, aquí más corto, sino que yo voy a dirigirlo también, más corto, porque los músicos necesitan coherencia (los músicos y todos nosotros), entre lo que está en el papel, y lo que les vas diciendo: corto, *diminuendo*, el director muestra *diminuendo* y cuando eso es coherente entonces trasciendes, vas al otro nivel que es el crear, crear, soltar.

M.L: ¿Qué recomiendas a estos jóvenes directores que se están formando que quisieran participar en concursos internacionales? Y ¿cuáles son las competencias que deben tener para ello?

J.Á.S: Bueno, por un lado, hay que leer, pues, hay mucho repertorio de dirección, hay que ser curioso y hay que practicar también, que es una cosa que mucha gente no hace, yo creo que me he topado mucho con gente que les choca un poco esto. Pero hay que practicar, es decir, la dirección hay que practicarla, así como se practica el violín, se tiene que practicar en casa, cantar, dirigir, mover las manos, verse en el espejo, y autoevaluarse: “esto me gusta, esto no me gusta”. Hay que practicar el lenguaje, hay que practicar, no por coreografía, sino por el repertorio de lenguaje corporal, para saber cómo puedes manejar. Y hay que verse en videos también y analizarse y decirse: “eh, aquí debo tener cuidado con mi postura, aquí hice esto, aquí hice lo otro”, para uno poder ir mejorando.

Eso es lo primero, dominar eso y también dominar la independencia. Se necesita que esto sea automático y que puedas dirigir mientras estás pensando, mientras estás escuchando, mientras estás viendo a la gente que está pasando; se necesita que esto no sea un impedimento, o sea, que pensar en: “ah, tengo que mover mi mano para allá, para acá”, que eso ya no exista, que eso sea automático. Y para eso hay que practicar, practicar hasta que eso se vuelva automático, que uno pueda hablar y mover las manos y todo. Eso, por una parte. Los concursos son muy específicos, dependen del contexto, del país, la orquesta, el jurado, etcétera. Hay gente que planifica los concursos, que se hace ensayo, planificación de ensayo. Mi consejo más grande para todos (y es lo que me ha funcionado a mí) es lo que intento aconsejarme a mí mismo: ser tú mismo siempre, o sea, ¡ser tú mismo siempre!

Si en un concurso no te escogen porque fuiste tú mismo, bueno, no pasa nada, fuiste tú mismo. Es mejor ser auténtico, ser transparente a pretender hacer cosas para lograr algo, porque eso al final no lleva a nada, no nos hace felices tampoco. Entonces, siempre ser uno mismo y buscar los espacios para ser uno mismo es lo más importante.

M.L: Referiste que ibas a la biblioteca a revisar materiales. ¿Consideras entonces que investigar y revisar, tanto los manuscritos como las ediciones, es importante como músico? ¿Podrías contarnos cómo ha sido esa experiencia con ese otro mundo de las ediciones?

J.Á.S: Sí, claro. Los directores somos investigadores, deberíamos serlo, para poder interpretar. Para poder interpretar se debe buscar material, ir a la fuente, escuchar grabaciones, ver videos. Y en el trabajo del teatro viene también la tradición, que entonces es mucho más complejo que ver cómo se hace aquí; por ejemplo, el mismo *Lago de los Cisnes*, ¿qué hago aquí?, ¿qué hago allá? De repente es la misma coreografía, pero aquí lo hacen así, allá lo hacen distinto. Entonces, entender cuáles son esas tradiciones, por qué se hace de esta manera, por qué se hace de la otra. Y sí, hay que consultar material, ningún director se puede quedar tranquilo.

Cuando se estudia un *score*, se debe tener ojo de investigador. Pero: “¿por qué él escribe esto aquí? ¿Lo escribió así o es que es un error? ¿O es que se equivocó el mismo compositor?” Entonces, ahí es donde se formulan esas preguntas. Por lo menos mi jefe en el ballet es de ese tipo de director, él se formula preguntas. Porque siempre debes analizar: “ah, no, tiene esa nota mal. ¿Pero será que la partitura está mal? Esa nota no es, no. ¿Qué tiene escrito allí? ¿O aquí en el *score* está escrito así?”. O sea, ¿por qué esto es así? ¿Por qué? Preguntas y respuestas, es su trabajo. “Bueno, tengo este problema y lo resuelvo así”. Y es una manera muy importante de verlo, ¿cierto? Y al mismo tiempo, consultar el material es importante también cuando uno va a trabajar con profesionales. Muchas veces te das cuenta de que todo el mundo tiene errores por todas partes. Entonces, es partir de esa mentalidad de investigador, diría yo.

M.L: De hecho, justamente, es todo un debate por las ediciones *Urtext*, los descubrimientos publicados en las ediciones Bärenreiter.

J.Á.S: Yo estudié con un profesor en Viena que tenía una orquesta de periodo y él hacía mucha música de Haydn. Y él me decía que las ediciones, incluso críticas, uno como director debe saber cómo usar esas ediciones críticas. Porque es importante saber si la edición crítica es copia del manuscrito, por ejemplo. Pero si no sabes el lenguaje de la época, no puedes interpretar lo que escriben en el manuscrito. Entonces eso es importante saberlo también. ¿Es una edición crítica que prepara el musicólogo e interpreta lo que está en el manuscrito y la trae a un lenguaje contemporáneo? ¿O es una copia del manuscrito digitalizada y entonces tengo que saber cómo se interpreta? Y hay que leer tratados y hay que leer contexto. Entonces, hay que leer, pero no solo es eso, sino, también uno es artista al final, y el leer la vida es enriquecerse para poder transmitir.

M.L: Y hablando de artistas, ¿Cómo ha sido tu relación con el maestro Gustavo?, quien ha sido una de las figuras más influyentes de la música y seguramente te ha venido acompañando durante todo este crecimiento increíble que has tenido.

J.Á.S: Bueno, para nosotros, Gustavo Dudamel es por siempre la figura de director joven que abrió las puertas, que ha hecho tanto, no solo para los venezolanos, sino para directores del mundo en general, para directores jóvenes. Gustavo es una figura de inspiración y de guía, de cierta manera, un ídolo, en ese sentido. Y bueno, he tenido la oportunidad de reconectarme con él, el año pasado. Yo venía aquí mucho a sus ensayos, es para mí uno de esos genios. Porque ya Gustavo no es que dirige mejor, es que dirige diferente, es que busca otra cosa. Entonces, yo lo veo a él como los artistas que tienen diferentes periodos y que va más allá de su propio desarrollo o evolución. Y es muy impresionante.

Y reflexiono en cómo él ha trabajado muy duro para llegar a donde está y cómo sigue trabajando muy duro y que siempre está buscando algo nuevo. Es una persona incansable. Y que, además, siento también que es

una persona que inspira tranquilidad, inspira calma, inspira cosas bonitas y positivas.

M.L: Tuviste la oportunidad de estar muy cerca del Maestro Abreu, ¿Qué enseñanza te queda del Maestro que siempre recuerdes y la apliques en tu vida profesional?

J.Á.S: Bueno, del Maestro, sí. Del Maestro, además de aprender cosas técnicas de dirección y eso, fui uno de esos últimos afortunados que tuvo la oportunidad de tenerlo ahí, viendo sus ensayos. Pero del Maestro José Antonio lo que más aprecio son asuntos de gestión. Fue una persona que a mí me impresionaba muchísimo. Yo estaba en Margarita y de pronto una llamada del Maestro y me decía: “hay un cambio de gestión en el gobierno de Margarita y quiero que te pongas en contacto...”, o cuando tenía alguna necesidad con la orquesta o alguna pregunta, él me orientaba. Me ayudó a navegar ese mundo político teniendo yo 16 años, entonces tuve siempre ese apoyo. Él estaba pendiente, no estaba ahí todos los días, pero sabías que de repente te llamaba por teléfono y decía: “¿cómo va la cosa allá? ¿Cómo ha seguido esto? ¿Cómo ha seguido lo otro?” Esa persona que siempre te tenía presente. Y yo creo que eso, eso es lo que yo llevo en mi vida diaria, cómo mantener la conexión con las personas que son importantes para mí. Creo que viene un poco de ahí también.

M.L: Como parte de la agenda, mañana disfrutaremos de un concierto con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. ¿Cómo te preparas para este concierto⁴? Cuéntanos sobre la exigencia de este repertorio. ¿Qué expectativas tienes para el concierto de mañana?

J.Á.S: Bueno, es un repertorio súper complicado. Ha sido complicado técnicamente por la orquesta. Para mí también es un repertorio complejo. Es un lenguaje muy diferente. Son tres obras con lenguajes totalmente diferentes. Son cuatro de las danzas eslavas, *Opus 72* de Dvořák, el *concierto para oboe y pequeña orquesta* de Martinů y de Prokófiev, la selección de las tres suites del ballet de *Romeo y Julieta*. Estos

⁴ Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Bajo la batuta del maestro José Ángel Salazar. *Danzas eslavas*, Op. 72 de Antonín Dvořák, *Concierto para oboe y orquesta* de Bohuslav Martinů. Solista Frédéric Tardy. *Romeo y Julieta* de Serguéi Prokófiev. Sábado 12 de abril de 2025. 5:00pm. CNASPM.

números de las tres suites, más o menos en orden de la historia del ballet, como para seguir la línea histórica. Son obras técnicamente difíciles y muy diferentes entre ellas. Entonces, mi objetivo ha sido intentar que la interpretación sea diferente, es decir, que se respete. El Dvořák debe sonar como Dvořák, el Martinů debe sonar como Martinů, el Prokófiev debe sonar como Prokófiev. Dvořák era súper conservador, estudioso y así cada uno de ellos con su contexto histórico, y mostrarle a la orquesta que estamos en un lenguaje, en un mundo diferente. Ese ha sido mi reto y me siento muy contento. Es la primera vez que dirijo la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, me siento muy feliz de tener esta oportunidad. Siempre digo que sigo siendo beneficiario de El Sistema porque sigo formándome con las orquestas profesionales, sigo teniendo la oportunidad de venir a trabajar y hacer un repertorio que no sería fácil hacerlo en ninguna otra parte del mundo.

M.L: Muchísimas gracias por tu tiempo, por tu espacio, te deseamos el mayor éxito.

J.Á.S: Amén, amén. Gracias, profesora.





CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN

Fundamusal Simón Bolívar

Maestro José Antonio Abreu †
Director Fundador

Eduardo Méndez
Director Ejecutivo

Consejo Académico

Frank Di Polo
Ulises Ascanio
Rubén Cova
Lourdes Sánchez

Gustavo Dudamel
Director Musical

Herich Sojo
Director General

Ronnie Morales
Director
Conservatorio de Música Simón Bolívar

Mayra León
Directora
Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, CIDES

CIDES

Mayra León

Directora

Vicente Guevara

Coordinación de Documentación

Amelia Salazar

Coordinación de Publicaciones

Madelín Rauseo

Coordinación de Gestión y Administración

Mercedes Guánchez

Jefe Editor

Clara Canario

Corrección de estilo

Mariángel González

Analista de Gestión y Administración

Investigadores

Yda Palavecino

Luis Ernesto Gómez

Carlos Ernesto Bello

Angélica Saad

Asistentes de Investigación

Morelba Domínguez

Chiquinquirá Benitez

Evis Carrasco

María José Álvarez

Vanessa Valbuena

Técnico Audiovisual

Carolina Sanguino

Diseño y Diagramación

Cindy González

Traductor

Juan Lara