

Teoría de Conjuntos y Silencios

Entrevista con Germán Cáceres

Godofredo Echeverría
Asistente Editorial
Vice Rectoría de Comunicaciones

El panorama de la música salvadoreña, a diferencia de la pintura y la literatura contiene pocos nombres de compositores de ese género de música que no se acierta a definir como música culta, clásica, académica, de concierto, etc., también contiene pocos nombres de directores, sin embargo, pilares como Alejandro Muñoz Ciudad Real, Esteban Servellón, Ion Cubicec y Gilberto Orellana, p., han marcado a generaciones de jóvenes estudiantes que al desarrollarse han enriquecido ese panorama musical. Son numerosos ya los instrumentistas que han desarrollado una formación musical sólida, numerosos también los que se fueron y ahora forman parte de orquestas sinfónicas de diferentes lugares del mundo o de agrupaciones musicales de otro tipo. Lo cierto es que este género musical es más apreciado fuera de las fronteras patrias, como lo demuestra el que la mayor parte de obras de nuestro entrevistado han sido estrenadas fuera de El Salvador y que con frecuencia Germán debe ausentarse para dirigir o estrenar sus obras en diferentes lugares del mundo que van de New York a Santo Domingo, de Bruselas a Zurich, de Caracas a México, DF. Sin embargo, la existencia de un público que se ha ido formando desde hace muchos años y que ha estado en contacto con grandes directores y solistas exige un mayor desarrollo del medio musical y un mayor apoyo a jóvenes compositores que aun no han encontrado espacio para manifestarse.

En las siguientes páginas encontrarán algunos aspectos de la conversación que sostuviéramos con Germán Cáceres pocos días antes de la Navidad de 1996 y que recoge aspectos de su compleja labor como director y compositor. He hecho énfasis en algunos recursos de la composición en vista de que muy pocas veces se habla de ello, manteniéndose las técnicas de los músicos en el más profundo misterio, lo que para nuestra

época ya no es lo mejor, pues las necesidades de compartir experiencias, recursos técnicos, trucos, se hace necesario para ampliar el circuito musical, tanto de los oyentes como de los que la practican. Como quiera, el tema de la música y de este gran compositor salvadoreño apenas se ha tocado. Esperamos que en el futuro esta temática forme parte de otras publicaciones y círculos de discusión.

P: ¿Me podrías decir de dónde viene tu amor por la música?

R: Viene del ambiente en el que crecí, ninguno de mis padres es músico, pero a mi padre, especialmente, le encanta la música, es un gran amante del arte en general y de la lectura, de la literatura, entonces yo nací escuchando música todo el tiempo, iba a la ópera cuando aquí había ópera. Al final de los años cincuenta, principio de los años sesenta, yo tenía cuatro o cinco años y asistía a los conciertos de la orquesta, a conciertos de música de cámara, a la ópera. Entonces, ese ambiente en el que crecí creo que fue definitivo para más tarde tomar una decisión sobre lo que quería hacer en la vida.

P: ¿El oboe era el instrumento que más te gustaba?

R: El oboe fue mi instrumento, de hecho, toqué bastante el oboe en recitales, conciertos con orquesta de música de cámara, pero luego, mis intereses fueron yéndose más a lo que es la composición y la dirección de orquesta y llegó un momento que sentí que debía tomar una decisión. Eran demasiadas cosas. Tocar un instrumento requiere práctica, practicar todos los días cinco o seis horas diarias y me estaba absorbiendo más tiempo la composición y la dirección y definitivamente eso es lo que más me interesó.

La experiencia de tocar un instrumento es fundamental para un músico y es

fundamental para el director de orquesta -considero yo- no digo que no pueda haber directores de orquesta que no hayan tenido la experiencia de tocar un instrumento de orquesta, como es el oboe, pero es muy importante eso y es parte de toda la formación que un músico debe tener, ya sea que se quiera dedicar a las distintas ramas de la música que existen y últimamente no toco el oboe. Hace ya nueve años que dejó de tocar el oboe en público.

P: Indudablemente que es muy importante la experiencia del instrumentista para poder dirigir y para poder componer.

R: Claro que sí, las excepciones en la historia de la música son muy pocas.

P: Gérman, ya sabemos que tuviste la oportunidad de ir a estudiar fuera, pero, si no hubieras podido estudiar fuera de El Salvador ¿qué te imaginas que estarías haciendo?

R: (risas) No sé exactamente, pero tuve la suerte de recibir el apoyo de mi padre para estudiar fuera. Fui a estudiar a Nueva York, a Julliard y después con una beca Fulbright fui a la Universidad de Cincinnati donde hice el Doctorado en Composición Musical. Creo que si no hubiera tenido esa oportunidad me hubiera dedicado a las letras. De hecho, cuando terminó el bachillerato, en el período en el que estás viendo qué es lo que va a suceder, me matriculé en Letras en la UCA. también consideré la posibilidad de estudiar derecho, pero creo que si no hubiera tenido la oportunidad de salir del país a estudiar música, de una forma académica creo que habría estudiado Letras.

P: ¿Te gusta escribir?

R: He escrito artículos sobre temas musicales y uno que otro relacionado con la literatura. Yo leo muchísima literatura, me gusta y la considero una parte importante para mí.

Uno de los artículos que he escrito y que

relaciona la literatura y la música es *¿Hugo Lindo y la música?*. Hugo Lindo era un gran amante de la música, pero no me considero un escritor. Eso ya es otra cosa.

P: Me enteré que habías escrito el prólogo del libro de Rafael Rodríguez Díaz sobre Roque Dalton.

R: Eso fue algo que Lito me pidió, hablábamos mucho de su estudio sobre Roque; yo lo leí y de repente a él se le ocurrió pedirme que le escribiera el prólogo. Lo escribí no sin temor, porque no me considero un literato ni nada por el estilo, así es que lo escribí y se lo dí a Lito para que considerara, si le parecía que lo pusiera y si no, sin ningún problema que no lo pusiera, pero a Lito le gustó y decidió publicarlo.

P: ¿Has escrito el texto de algunas de tus obras?

R: No.

He escrito música vocal con textos de escritores: Hugo Lindo, Ricardo Lindo, Alvaro Menen Desleal, he utilizado poesía de Ernesto Cardenal y de otros escritores y poetas, pero míos no, no me considero capaz de escribir un texto poético ni nada de eso.

P: ¿Lo has intentado?

R: En algún momento de mi vida quise ser pintor, en algún momento quise ser escritor, pero todo eso no pasó de ser un deseo que no se llegó a cumplir, pues, simplemente, porque decidí dedicarme a la música, pero sí, en el caso de la pintura, yo recuerdo -hace tantos años de eso- cuando mi padre me regaló un juego de acuarelas porque en ese momento de mi vida pensé que quería ser pintor.

P: ¿Siempre has estado vinculado al arte?

R: Sí, siempre he estado vinculado al arte, a los libros, porque en mi casa se leía mucho, se lee mucho. Mi padre es un gran lector que lee desde libros científicos,

botánica, hasta literatura; puedes encontrarte *La montaña mágica* de Thomas Mann o las *Obras Completas* de Salarrué, mucha variedad, había muchos intereses en cuanto a la lectura y a mi padre le gusta mucho la pintura, entonces ese es un ambiente muy propicio y también -creo yo- debe de haber cierta inclinación natural. Por alguna razón misteriosa uno escoge hacer ciertas cosas en la vida. Mis hermanas, por ejemplo, escogieron otras profesiones que no tenían nada que ver con el arte y crecieron en el mismo ambiente. Es una combinación de factores, por qué a uno le interesan cierto tipo de actividades, en este caso artísticas e intelectuales y a otros que les interesan otras cosas.

P: ¿Cómo te iniciaste en la composición?

R: Hubo una serie de obras que no figuran en la lista de mis obras, que fueron ensayos, intentos de un joven estudiante de música, pero la primera obra mía que se tocó en público fue en 1971. Estaban Servellón, quien era el director de la Orquesta Sinfónica, compositor y era mi profesor en esa época, de composición, de armonía, contrapunto, formas musicales, decidió incluir una obra mía que titulé *Ensayo al estilo barroco*. Era eso, un ensayo y la obra tenía la estructura de un *concerto grosso* a la manera barroca. Esa obra la escribí cuando tenía 16 años, en 1970 y se estrenó en 1971, ya han pasado 25 años. Fue en septiembre, para un concierto con el que se celebraba el sesquicentenario de la Independencia de Centroamérica.

P: ¿Cómo definirías tu estilo de composición?

R: Después de veinticinco años de mi primera obra se puede observar una evolución en la composición.

Mis primeras obras -esta obra que mencioné anteriormente no la coloqué en la lista de mis obras- estén marcadas por un estilo que podría llamar neoclásico. No exactamente, pero sí asociado al neoclasicismo del siglo XX. De alguna

manera bajo la influencia de Hindemith, pero más tarde, hace casi unos diez años me interesa mucho la teoría de los conjuntos aplicada a la composición musical, álgebra me podrías decir, podríamos hablar de algo muy frío si se quiere, muy cerebral. Para mí la teoría de los conjuntos está muy relacionada, está muy cerca del desarrollo motivico, del desarrollo de las ideas musicales, del desarrollo temático y también asociado a la variación -al concepto de la variación musical- porque si te das cuenta, un conjunto es una cosa muy abstracta, la teoría en sí la podríamos aplicar a una cantidad enorme de cosas, de hecho se aplica. Un conjunto musical, digamos el material musical puede ser un conjunto de seis o siete notas, las transformaciones que se le pueden dar a ese grupo de notas son enormes, cantidad casi infinita, a pesar de que en música se trabaja en módulo 12, de 0 a 11, porque 12 es cero otra vez y son doce notas las que se utilizan en distintas octavas, desde lo grave hasta lo agudo, teóricamente ad infinitum en las dos direcciones.

También hay otras cosas que me han interesado últimamente, como es, por ejemplo, el empleo del silencio en la música que no es nada nuevo, porque si nosotros vemos en el pasado, los compositores desde la edad media han estado preocupados por el uso de las pausas, del silencio, pero creo que son temas fascinantes, porque la forma cómo se puede utilizar la teoría de los conjuntos o la forma cómo se puede utilizar el silencio dentro de una estructura musical es amplísimo, tiene muchas posibilidades.

P: Realmente el silencio es un componente fundamental de la música.

R: Sí, sí, es precisamente eso. Básicamente el silencio puede ser parte integral de una frase musical, así como la pausa es una parte del discurso cuando uno habla, cuando uno lee, utilizando una coma o un punto y si uno cambia una coma, un punto o punto y coma de lugar en una frase, le podríamos dar un sentido totalmente diferente.

Algo así es con la música, un silencio puede tener la característica de una coma y en ese caso el silencio podría ser parte integral de la frase musical o si es un punto, podría ser el final de una frase musical. Existen muchas maneras de utilizarlo, en la edad media se utilizaba una técnica que se conoce como hoquetus¹, pero hoquetus significa hipo, entonces al cantar, los silencios daban la impresión de un hipo. Desde el hoquetus medieval se encuentra una preocupación por el uso del silencio hasta Anton Von Webern² a mediados de este siglo, donde el silencio es muy importante o en el Sturm und Drang que fue un movimiento alemán de literatura y que fue absorbido por los compositores alemanes del clasicismo, los compositores de la época de la ilustración y donde el silencio, las pausas súbitas, son parte de ese elemento dramático tan característico de ese movimiento.

P: ¿Podríamos volver a la teoría de los conjuntos aplicada a la música?

R: Un conjunto x que escoja un compositor, un conjunto de cinco, seis o siete notas. Este conjunto va a tener ciertas características propias en cuanto a intervalos, es decir, el intervalo es la distancia que hay de una nota a otra, habrá ciertos intervalos que son más comunes en ese conjunto; sería posible también que no existan ciertos intervalos. Eso le da ciertas características al conjunto de acuerdo a lo que escogió el compositor. Muchas veces es allí donde entra -por lo menos en mi caso- el elemento subjetivo de escoger. ¿Por qué se escogen ciertas notas? porque la intuición te dictó que estas deberían ser las notas de ese conjunto, entonces, ese conjunto puede servirte para los elementos melódicos, lo lineal de una composición, te puede servir para los aspectos verticales, es decir los acordes, las sonoridades verticales y son enormes las posibilidades que puedes encontrar. Por otro lado, muchas veces se asocia -y con razón- la teoría de los conjuntos aplicada a la composición musical a la música atonal³, asociada -en términos muy generales- a lo que es el expresionismo o aun, post expresionismo,

porque la teoría de la teoría de los conjuntos aplicada a la música es relativamente nueva, quizás los primeros libros teóricos al respecto aparecieron hace unos 25 años -claro, primero es la práctica, como siempre, después vienen los teóricos que hacen el análisis y el marco teórico. Eso también te da la oportunidad de escribir música que no necesariamente es atonal en el sentido dodecafónico⁴, porque en el dodecafonismo, se supone que la idea musical tiene que tener las doce notas, sin que se repita ninguna de ellas para que no exista un centro tonal- al insistir en una nota puedes crear la sensación de un centro tonal- en la teoría de los conjuntos por medio de las distintas posibilidades que tiene el set de notas que escogió el compositor, puedes eliminar por el tiempo deseado, ciertas notas y hacerla aparecer a voluntad de manera que ese recurso te da la oportunidad de refrescar ciertos momentos de la composición al eliminar ciertas notas y luego hacerlas reaparecer. podríamos compararlo al concepto de la modulación⁵ en la música tonal, que estás en una tonalidad, haces una modulación a otra tonalidad y eso te puede dar la sensación de renovación, de frescura; aparece una nueva tonalidad. Aunque la idea de modulación es propia de la música tonal, yo creo que en el caso de la teoría de los conjuntos se puede lograr esa sensación de renovación. Una de las características del dodecafonismo es que las doce notas aparecen de inmediato.

Esa es la forma como yo utilizo la teoría de los conjuntos. Creo que el método en sí en cuanto a rigidez, creo que no es más rígido que las estructuras canónicas⁶ que utiliza Johan Sebastian Bach⁷ en El arte de la Fuga o en las Variaciones Goldberg donde se utilizan los elementos del canon en una forma severa, pero cuando escuches las Variaciones Goldberg te olvidas de que esa es una obra escrita con una gran severidad o en la edad media, en el Ars Nova⁸, el método de la isorritmia, donde se utiliza un grupo de notas que se denomina color y n grupo de ritmos que se llama talea y que se están repitiendo todo el tiempo, con severidad y uno escucha la Misa de Notre Dame que

utiliza el método isorrítmico de Machault⁹ y estás ante las mejores obras que se pueden encontrar en el Ars Nova francés, de hecho la obra más famosa del Ars Nova o en el Renacimiento, los compositores flamencos del Renacimiento que escribían todos esos dobles cánones con una severidad tremenda, uno escucha lo maravillosas que son esas obras del Renacimiento y se olvida uno de la complejidad de la estructura, pero eso ya dependerá del poco o mucho talento que el compositor tenga para hacer uso de esa técnica.

La técnica en música es muy importante, pero el arte es una mezcla de técnica y de intuición. la intuición es importantísima, por ejemplo La Consagración de la Primavera de Stravinski, todas estas obras que en música, pintura literatura rompieron los esquemas de lo tradicional, Stravinski era un compositor de una técnica formidable, pero también de una intuición poderosa para poder crear algo nuevo, algo que no estaba. No tiene precedentes, pero claro, es la continuación de la historia del arte, pero estos que rompen utilizan una mezcla de las dos cosas: técnica e intuición.

El ritmo es una de las enormes innovaciones que hace Stravinski, sobretudo en La Consagración de la Primavera -estamos hablando de 1913, ni siquiera podemos decir que es música contemporánea. Se trataba de un ballet y la polimétrica rompe con todo el concepto tradicional del ballet.

En la música occidental, generalmente una composición está escrita en un compás, pero cuando se combinan estos compases, se crea una irregularidad rítmica en la composición, que es lo que hace Stravinski, además de utilizar compases de amalgama, por ejemplo, 7/8, la combinación de 4+3 o de 3+4, eso le da mucha irregularidad a la música y allí es donde está la intuición, porque no hay muchos precedentes en cuanto a la polimétrica y a la poliorritmia.

P: ¿Qué importancia le das al elemento rítmico en tus composiciones?

R: Hay un elemento rítmico que yo considero que es importante en mis obras y he utilizado igual que otros compositores de esta época la polimétrica y la polirritmia que de alguna manera podría estar conectada con Stravinski, pero también, en el caso nuestro, de América Latina, hay un elemento rítmico en la música de nuestro continente que proviene de la música popular y de la música folklórica latinoamericana que ha sido y sigue siendo importante. Los compositores que estuvieron en el movimiento nacionalista latinoamericano como Héctor Villalobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y otras, más por hablar de esa primera generación de compositores nacionalistas latinoamericanos, utilizaron los elementos rítmicos que provenían de la música popular y folklórica de sus países, entonces, ese es un elemento importante para los compositores latinoamericanos. En mi caso, utilizo muchas posibilidades rítmicas y dentro de ellas considero que es importante el contrapunto, la mezcla de variasmelodías al mismo tiempo, que también tiene que ver con el uso del ritmo, pues en el contrapunto también las posibilidades de combinar distintas líneas melódicas tiene que ver con la utilización de distintos ritmos y te ofrece una posibilidad que puede llegar a ser bastante compleja.

En mi caso, el contrapunto me interesa muchísimo. Yo creo que en la obra de los compositores, de los escritores, de los pintores se refleja la formación que han tenido, de dónde viene la formación técnica y los gustos -no sólo los gustos musicales, sino también los gustos en la literatura, en la plástica y hasta los gustos de carácter científico pueden ejercer una influencia en el desarrollo de la creación- y a mi siempre me interesó mucho la música y el contrapunto renacentista y medieval y yo creo que eso se refleja de alguna forma en mi obra; pero también me ha interesado mucho el barroco americano, el barroco de nuestros países que tiene una originalidad y una fuerza rítmica que lo hace que siendo el barroco algo europeo, en nuestro continente cobra una nueva fuerza y tiene una personalidad

propia tanto en la música como en la arquitectura y en la plástica y como que ciertos elementos barrocos que tienen que ver con el contrapunto demuestran que nosotros somos muy afines a ese mundo barroco. En literatura habría que mencionar a Carpentier, además, él también era músico. Ese barroquismo de la obra carpenteriana es muy de nuestro mundo, lleno de un montón de cosas, mezcolanzas de muchas corrientes culturales, que le da una característica propia. En los Pasos Perdidos -¿te acordás?- que el protagonista es un compositor que de repente se encuentra con esa iglesia de barroco europeo donde se encuentra con unos ángeles tocando maracas y claves y eso ya no es precisamente barroco europeo. Me ha interesado muchísimo la obra de Juan de Araujo del Perú en el siglo XVII que me parece extraordinaria y cuando él utiliza en algunos villancicos este dialecto negro del Perú, una mezcla de las lenguas africanas y del castellano; tiene esa música un impulso rítmico que definitivamente es americano; además, el contrapunto que yo utilizo, aunque no me corresponde a mí juzgarlo, intento que tenga una cierta flexibilidad rítmica que lo aleje del contrapunto académico que encontramos en distintas épocas.

P: ¿Las tendencias musicales contemporáneas aprecian igual el contrapunto como vos lo hacés?

R: Existen tendencias actuales que se han visto muy de moda en los años 80 y parte de los 90 como el minimalismo que es una reacción a las complejidades que alcanzó la música en ciertos momentos, una reacción en contra de los métodos contrapuntísticos que llegaron a ser muy complejos.

Hay otros compositores que cultivan una especie de neorromanticismo, yo creo que este siglo que ya se termina, podríamos decir que es el más rico en cuanto a tendencias estéticas, además -lo que hablábamos al comienzo- las comunicaciones son tan fantásticas que difícilmente los creadores de las distintas ramas del arte pueden estar aislados, a menos que

decidan no tener teléfono, no tener televisión, no tener Internet, no oír radio. Este día se estrena una obra de «X» compositor en Berlín y podemos ver el estreno por medio de la transmisión en vivo del satélite y por medio de las comunicaciones estamos al tanto de un montón de cosas que sería antinatural que todas esas corrientes estéticas no ejerzan una influencia, más o menos.

El mundo ha cambiado en ese sentido, antes te enterabas que se había estrenado la Consagración de la Primavera diez años después y veinte años después que se estrenó ya había una grabación que vino por aquí y pongo el caso de El Salvador no porque sea el único país. Tenían que pasar muchos años para enterarte y descubrir obras que se habían escrito doso tres décadas antes. En el siglo XIX era así. En el caso de la música como no había grabación tenías que ir a un concierto. Está el caso de Juan Sebastián Bach.

P: ¿Que fue a ver a Buxtehude?

R: Que camino como doscientos kilómetros para ir a oír a Buxtehude. Ahora es distinto.

Uno se puede ir dando cuenta que su estilo de composición -si es que uno tiene unas raíces y las fuentes están en muchos lados. Yo no creo -te digo- cuando hay todavía ciertas tendencias que quieren cultivar un nacionalismo en determinado país, a ultranza. Creo que eso es bastante absurdo, aunque quisiéramos hacerlo, inconscientemente vamos a...

-Tomar influencias de otros.

-Sí, porque no vas a vivir en una cápsula encerrado. No es esta la época. Claro, vendrán otras reacciones en pro de un nacionalismo, de hecho ya las hay, hay muchas corrientes estéticas que se puede encontrar uno. Las ideas estas del pos modernismo, porque se supone que estamos viviendo en la posmodernidad, pero a saber, todo cambia tan rápido, a lo mejor ya no.

En el pos modernismo todos los estilos

han sido más eclécticos, en una sola obra de arte pueden convivir varias corrientes estéticas. Es muy difícil definir.

Hace unos 30 años se podía definir con cierta facilidad qué era la vanguardia musical. Si te preguntaban podas decir: está la forma abierta -te acordés de Umberto Eco-, los compositores aleatorios. la música electrónica o la estocástica de Xenakis, la ley de probabilidades.

Hoy en día ¿qué es la vanguardia? yo no sabría definir qué es la vanguardia. Por un lado tenés a estos que reaccionaron en contra de las complejidades, el minimalismo y otros que cultivaron una tendencia de música muy estética, también como una reacción en contra de las complejidades, etc.

Si me preguntaran cómo defino lo que hago, no sabría qué decir, sólo puedo decir que me interesa el contrapunto, que me interesa esto o lo otro, pero no definirlo o encasillarlo.

P: ¿Podríamos decir que en tu caso la melodía es más importante?

R: Considero que hay un aspecto melódico no tradicional, es más, me interesa mucho y yo creo que en el caso del contrapunto, intento que las melodías que puedan formar este contrapunto, cada una independientemente tenga un verdadero sentido melódico, que no sea un mero relleno. Lo ideal es que todas las voces tengan una personalidad, un sentido melódico. Para mí es muy importante, aunque hay gente que pueda opinar que no hay mucha melodía en mi música -es otro concepto de melodía- además que va cambiando, no es una melodía como la de un compositor del siglo XX.

P: El concepto de todos los elementos musicales es diferente.

R: Y distinta época.

En mi música hay elementos modales que vienen exclusivamente de ese interés que he tenido por el Medioevo y por el Renacimiento.

P: ¿Los siete modos griegos?

R: Sí, los modos griegos tomados por el gregoriano. Son elementos que me han interesado mucho, desde antes que estuviera de moda el canto gregoriano de Santo Domingo de Silos. El gregoriano tiene unas Características melódicas tan especiales, que no deja de haber algo de misterioso en todo eso, porque una cosa es hacer el análisis en frío -eso me ha sucedido a mí analizando obras-, pero cuando lo escuchas, trasciende y se sigue preguntando uno ¿bueno y por qué suena esta obra así? hay algo misterioso y es una de las maravillas del arte, ese elemento que no se puede definir del todo, ni siquiera por el análisis más científico que se haga de una obra de arte. Siempre habrá -si se trata de una gran obra- esa cosa misteriosa que no tiene una explicación.

Esos son mis intereses musicales, más o menos expresados de lo que es la composición.

P: ¿Has compuesto música popular?

R: No, en el sentido popular comercial. Ese es otro tema muy difícil de definir. Si uno observa la brecha enorme que hay, en los últimos 60 años, es una cosa realmente nueva en la historia de la música, la brecha entre la «música culta» o «académica» o «clásica» como genéricamente se le dice y la música popular. Esa brecha no existía hace 60 años.

P: Los compositores utilizaban los elementos populares en sus obras.

R: Sí, desde siempre. Es hasta ahora que ha habido esa brecha y yo creo que se debe al excesivo comercio de un producto, es un fenómeno inevitable de las comunicaciones, de la producción de discos en masa, que es una cosa maravillosa; pero también yo creo que se ha escrito con fines puramente comerciales mucha música fácil, banal, que ofrece muy pocos valores estéticos con la idea de «esta canción puede pegar y voy a vender dos millones de discos».

Yo pienso que ese es uno de los factores que ha contribuido a que esa brecha crezca. Como decías, para no ir muy lejos, los compositores de principios de este siglo, compusieron piezas populares, por ejemplo, Stravinski compuso un tango en *L'histoire du soldat*, un ragtime. Juan José Castro, el compositor y director argentino escribió una serie de tangos mucho más sofisticados, que vienen de la música popular.

P: ¿Y Piazzola?

R: Bueno, fijate que Piazzola es un caso difícil de clasificar, porque es definitivamente música popular, el tango, pero es más sofisticado, mucho más elaborado.

El otro día escuché en Venezuela una pieza de Piazzola para cuarteto de cuerdas. Qué más clásico que la formación del cuarteto de cuerdas, acordate de Mozart, de Beethoven, de Haydn. Una obra que tenía los elementos característicos de su estilo, el tango, pero mucho más sofisticado, al igual que su *Concierto para Bandoneón y Orquesta*, ya no se trata de una música popular que tienda a lo comercial o a lo fácil, es algo más elaborado.

Lamentablemente, hay música comercial de un pésimo gusto -hay mucha gente que no estará de acuerdo conmigo, porque la compra- y si vamos más allá de lo que es la música en sí, las letras son de una pobreza increíble, quizás habría que admirarlas por eso.

Son tan malas que tendríamos que admirarlas por eso.

Eso es con fines comerciales, sin embargo, también creo que en el ámbito de lo que se ha llamado música «culta» o «clásica» también ha habido cierta tendencia a lo comercial, lo cual puede ser muy peligroso.

Hace algún tiempo escuché a Octavio Paz hablar sobre ese problema del exceso de comercialismo en el arte, lo cual es peligroso porque se desvirtúa lo que es el arte propiamente dicho. La música

popular y folklórica de Latinoamérica ha tenido una influencia importantísima en el desarrollo de lo que es la música «culta», eso es definitivo.

Dentro de la música culta de hoy hay influencias, por ejemplo, el jazz, no es nuevo: Ravel con su *Concierto en Sol para piano y orquesta*, el mismo Stravinski, Darius Milhaud y muchos otros compositores que tomaron elementos de jazz y los incorporaron a su música, pero también habría que ver la influencia que exista del rock. Estoy seguro que la tiene que haber. Es una cuestión que el tiempo tiene que ir aclarando. Como suceden en la época que a uno le ha tocado vivir, uno no lo ve y es una cuestión de otra perspectiva poco más alejada.

Uno tiene que hacer lo que cree que tiene que hacer, no con el fin de vender un millón de copias de un disco. No digo que no se deba ganar dinero con el arte, por supuesto, de eso vive uno .

P: -¡Ojalá se vendieran un millón de discos!

R: ¡Ojalá.

P: ¿Qué pensás del jazz?

R: No soy especialista en jazz, pero a los compositores como Ravel, Bernstein, el jazz les ofreció otra forma de pensarse el ritmo, por otro lado el jazz es de las pocas corrientes estéticas que conservan la improvisación, que es una tradición que se perdió, Bach era uno de los grandes improvisadores, Beethoven también era famoso por improvisar, pero por alguna razón eso se perdió en la música culta. Händel escribía en sus conciertos para órgano los términos *ad libitum* y una especie de guía con la intención de que basándose en eso el ejecutante debería improvisar. El jazz tiene eso por que te da una serie de armonías básicas y sobre esas armonías básicas hay una serie de improvisaciones. Desconozco la conexión que pueda haber del barroco al jazz.

P: Hacía mucho que no escuchaba que

un compositor de música «clásica» se refiriera a la improvisación en la historia de la música y la relacionara con el jazz.

R: Sí, los compositores Escribían el bajo cifrado, el bajo continuo y sobre eso improvisaban, era la práctica común. ■

OBRAS

Yulcuicat, Suite para Orquesta, 1973
 Cuarteto de Cuerdas No 1, 1974
 Tres Canciones para Soprano y Cuarteto de Cuerdas, 1975
 Cuarteto de Cuerdas No 2, 1976
 Concerto para Arpa y Orquesta, 1977
 Bálsamo, Ballet para Orquesta, 1978
 Estancias, Cantata para Soprano y Orquesta, 1979.
 Tres Canciones Epigramáticas para Soprano y Piano, 1979
 Concerto de Cámara para Piano y Quinteto de Cuerdas, 1979
 Concerto para Cuerdas, 1979
 Sonata para Violín y Piano No 1, 1980
 Concerto para Viola y Nueve Instrumentos, 1980
 Tres Cantos para coro a capella, 1981
 Sonatina para Guitarra, 1981
 Cuatro Cantos para soprano y piano, 1981
 Concerto para Piano y Orquesta, 1981
 Sonata para Viola y Piano, 1982
 Premisas, cantata para soprano y cuarteto de cuerdas, 1982
 Sonata para Oboe, Cello y Piano, 1983
 Sinfonía para Gran Orquesta, 1983
 Sonata para Piano, 1984
 Cantos de fácil palabra para soprano, flauta y cembalo, 1985
 Tres Piezas para clarinete bajo, arpa y vibráfono, 1987

Cinco Deploraciones para flauta solo, 1988
 Cuatro Piezas para flauta y fagote, 1988
 Concerto para instrumentos de viento, 1988
 Diferencias para gran orquesta, 1988
 Tres Canciones para soprano y orquesta, 1988
 Sonata para Violín y Piano No 2, 1988
 Concerto para Violín y Orquesta, 1989
 Tres Estudios sobre el Silencio para piano solo, 1989
 Concerto de Cámara No 1, para flauta, oboe, clarinete, fagote, piano, cuarteto de cuerdas y contrabajo, 1990
 Cantos para Soprano y ocho Instrumentos, para flauta, oboe, clarinete, fagote y cuarteto de cuerdas, 1990
 Trio para Violín, cello y Piano, 1991
 Partitas para flauta, oboe, clarinete, cembalo (o piano), Violín y cello, 1992
 Cantata para Coro y Orquesta, 1992
 Lacónicas para piano solo, 1993
 Deploración para gran orquesta, in memoriam Julian Orbón, 1993
 Cuatro Piezas para Violín solo, 1993
 Concerto de Cámara No 2 para dos violines, cello y cembalo, 1994
 Fantasía sobre una cadencia de Gesualdo para dos oboes, dos clarinetes, dos cornos franceses y dos fagotes, 1994
 Tres Canciones para Soprano y Piano, 1995
 Cuarteto de Cuerdas No 3, 1996
 El Señor de la Casa del Tiempo, para soprano y piano, 1996
 Fanfarria para San Salvador para cuatro trompetas, cuatro cornos franceses, tres trombones y tuba, 1996
 Villancico del Calendario para coro a capella, 1996
 Tientos para orquesta de cámara, 1996.