

ENTREVISTA A COMPOSITORES COLOMBIANOS

Por: Sebastián Sánchez Giraldo

Asesor: Johann Hasler

Maestría Músicas de América Latina y el Caribe

Universidad de Antioquia

Medellín-febrero 2018

Andrés Posada Saldarriaga

Marzo 14 de 2018

Oficina del maestro en EAFIT

Cuestionario:

1. ¿A qué edad comenzó su relación con la música y de qué manera?

Yo empecé con la música desde muy pequeño, pero con la música popular, como empezamos casi todos; empecé clases de guitarra como a los seis años y medio. Y estuve en ese largo periodo con la música popular porque, aunque en mi casa se escuchaba mucho la música “clásica” porque a mi papá le encantaba – tenía discos de acetato–, lo que cantábamos nosotros eran tangos, música colombiana, música popular... En general. Ya más adelante, en el colegio --un poco tarde, diría yo--, empecé a estudiar... Bueno, empecé a conocer amigos que les interesaba mucho la música, y nos daban permiso en el colegio San José a los que teníamos esa afición de crear grupos musicales. Yo pertenecía a una estudiantina y luego hicimos un grupo... ¡nosotros! Un cuarteto de música popular, que como te digo, era mi entorno.

Más adelante, cuando estaba en 5to y 6to de bachillerato empecé a estudiar clases de solfeo y piano en “Bellas Artes”, [allí] estuve con unos amigos con los que cantábamos mucho. Luego, por esas cosas del destino y por la educación – pienso yo–, tenía que estudiar una carrera profesional; música no se contemplaba como una carrera. Entonces, me acuerdo

que le decía a Claudia Gómez, que es cantante y amiga de nosotros, que cantaba con mi hermana [...] que, qué bueno y qué envidia para ella que era mujer y podía estudiar música, ¡porque yo no! Yo tenía que hacer una carrera, esas eran mis palabras literales. Entonces claro, yo pensaba que tenía que ser ingeniero [abogado, médico]... ¡Sí!, esas carreras tan marcadas en nuestra sociedad rancia paísa. Y efectivamente, quería en un principio estudiar ingeniería industrial, pero, de esas cosas que por intuición [...] faltando un día para las inscripciones en arquitectura, yo dije: ¡Eh! y le pedí permiso al profesor, y le dije, yo me voy para arquitectura. Me dio como un pálpito, pensando entonces que por ese lado me encaminaba a algo más artístico, que de hecho es cierto, arquitectura tiene un componente estético grande, y bueno, pasé a arquitectura y empecé a estudiar y seguía estudiando música, y grupos de música popular y todo aquello... y de pronto dije: “no, yo no puedo seguir estudiando arquitectura, esto no es lo mío”, y eso coincidió con unas épocas duras de mi vida que no vienen al cuento ahora, complicadas, en todo caso de pronto dije NO, ¡MÚSICA! y fui a hablar con el decano que era Augusto Monsalve, es un señor muy especial y había otro profesor historia del arte y de la arquitectura con el que conversaba mucho y yo le decía que a mi la música era lo que más me gustaba, y entonces él me estimulaba que me fuera por ahí, y no me iba mal en arquitectura pero, yo no me sentía contento ahí. Entonces le dije a Augusto Monsalve “me quiero ir pero no sé cómo hacerlo”, me dijo: “no, váyase, ud quiere estudiar música, váyase a estudiar música”. Y entonces fui a decir en mi casa y eso fue un lío porque mi papá no quería, sentía que yo estaba traicionando lo que había empezado, y bueno, me fui pa’ la de Antioquia a estudiar música y empecé a descubrir el piano más a fondo, muy tarde pues porque empezar a estudiar piano [tú empezaste fue con guitarra, ¿no?], guitarra, exacto, y ya había estudiado guitarra clásica mucho tiempo pues, con Eduardo Gaviria. Y ahí empezó todo el camino, al principio muy espinoso de la música, pero se fue abriendo mucho más.

2. ¿A qué edad comenzó a componer?

Muy tarde. Ya en la U de A, a mi me encantaba estudiar armonía y contrapunto, particularmente, contrapunto; era con el maestro Rodolfo Pérez, y me parecía lo mejor. [Además], me acordaba mucho de una frase del profesor de diseño, que era pintor, tocaba acordeón y cantaba muy bueno –en Bolivariana--, que nos decía, que cuando uno quiere

ser pintor, o cuando uno quiere hacer algo, lo tiene que pasar por muchas horas del oficio... de la carpintería. Él me decía – porque toda la vida me ha gustado pintar--, ¡Andrés! Tienes que estar pintando todo el día, tienes que tener una libretica, unos cuadernos de “sketches” donde estás pintando todo lo que veas: la cafetería, la cara de una niña, un paisaje, una cosa arquitectónica... Lo que sea, pero soltando esa mano. [...] Eso lo traslade al contrapunto y a la armonía, y lo tome literal... Tiene que ser igual, porque finalmente, pues son oficios. [...] y no había nada que me diera más placer [...] que hacer cantus firmus. Pero, era un mundo musical muy estrecho –Sebastián--, en Medellín había profesores muy buenos, ¡pero!... Y me empecé a aficionar con obras del repertorio “moderno”, [pero] no tenía paciencia para pulir piezas; primero, no era buen pianista, hubiera sido mejor tocando un instrumento como el chelo, pero igual estudiaba muchas horas, pero nunca terminaba las obras, entonces la profesora me decía: “bueno vamos a pulirla”, no, no no, otra, deme otra sonata de Haydn, Beethoven, Debussy... Siempre quería estar más que nada leyendo, mi curiosidad no era montar obras, entonces eso me pasó, y me acuerdo que ya después se formó la escuela superior de música, porque la Universidad de Antioquia era un caos, literalmente era un caos, ahora es un centro organizado, donde casi no se interrumpen clases, pero en aquel entonces Sebastián, esto era grave [los paros, las protestas]. Yo te cuento, yo estuve del 74 al 76 y logré hacer un semestre, de cuatro uno, entonces los buenos profesores se cansaron de un grupo de estudiantes que evidentemente estaban infiltrados ahí para armar el caos, esas eran las estrategias de los grupos de izquierda.. en fin, y uno sabía quienes eran, eran unos personajes que estaban por todo menos por la música, pero no dejaban que las cosas funcionaran, yo me acuerdo que yo me metí mucho a los concejos estudiantiles, a tratar de confrontar estos personajes, pero esto era una dialéctica muy difícil, simplemente ellos estaban con una mira puesta en algo, era imposible discutir con personas con ese pensamiento, entonces nos cansamos, y ellos en un momento determinado, ellos son: Rodolfo Pérez, Álvaro Rojas, Gustavo Yépez, se juntaron con otros artistas de teatro y de artes plásticas, entre ellos Mario Yépez, Samuel Vasquez, plásticas era todavía muy incipiente y se creó la escuela de artes, nos fuimos para el centro, en la avenida oriental en una casa que se llama la esquina de la avenida oriental con Ecuador, en todo caso una casa que ya no existe, pero se disolvió rápidamente porque los teatreros pelearon, ellos pelean más que los músicos, entonces se disolvió y los músicos armaron

rancho a parte, más arriba en cuba y se armó la escuela superior de música y se llevaron profesores de instrumentos, no todos, yo recuerdo Raul Emiliani, un argentino que fumaba así con una boquilla, y enseñaba. Gonzalo Ospina, y Maria Victoria Velez que en paz descansa (mi profesora de piano) y ahí empezamos a estudiar felices de la vida, pero esto no era una escuela con títulos, no tenía la acreditación, y yo estuve ahí tres años mientras tanto forme un grupo con mi hermana Pilar y Juan José Arango, Jorge Gaviria, Rodrigo Henao, Hernán Zapata que se llamaba Viña de la Candelaria que musicalizamos poemas hispanoamericanos, y yo diría que esos son mis primeros pinitos en la composición [¿y entonces en ese grupo tú hacías las obras?].... Escribíamos sobretodo Hernán Zapata y yo, componíamos las canciones, Pilar también hacía de cuando en vez sus canciones, éramos como los que hacíamos las canciones originales porque casi todas eran originales, de pronto tomábamos una del repertorio por ahí, sobretodo música colombiana, y ese grupo era muy chévere porque realmente poníamos como en desarrollo las poquitas herramientas que teníamos, pero todo muy tonal, digámoslo así, la información del siglo XX era prácticamente nula en Colombia, inclusive no era bien visto que te metieras con música más allá de Brahms como la anti música, como el libro de Alex Ross “The rest is noise” y obviamente también la música Colombiana, había un veto muy extraño con la música colombiana y a mi me encantaba estudiar y leer Debussy, entonces me regañaban muchas veces los profesores porque me decían que esa música no tenía esqueleto, y saber que ese es el mejor atributo de la música Debussy que no es esquelética. Con Rodolfo se creó una materia muy interesante que se llamaba polifonía coral y ya era para escribir, escribir textos, y yo creo que ese también fue el primer pinito para empezar a hacer piezas que no fueran cánones o fugas o invenciones que siempre lo que se hacían eran cosas muy académicas, entonces aquí ya cogías un texto, a mi me encantaba leer mucho, obviamente, sobre todo poesía y ya ponerlo en música, había ya unas grandísimas libertades, yo creo que esos fueron los primeros ejercicios compositivos. 11:21

3. ¿Piensa que los estudios en academias son necesarios?

Hombre, claro que si. Hay muchos caminos pa’ llegar a Roma, yo creo que hay que estudiar, donde sea y esos estudios académicos los puede hacer uno solo, si alguien es metódico, organizado y tiene digamos algunas guías así sea de textos, le pregunte a alguien,

puede estudiar en su casa, con un computador, si hay algún momento dónde tiene la información a la mano es hoy y curiosamente la gente no la usa, pero tu puedes ser autodidacta mejor dicho, pero lo que tienes que hacer, tienes que tomar un camino que te involucra estudio, ¿Qué quiere decir estudio? El empirismo como empirismo no es tan real, la gente tiene que leer algo, tiene que sentarse a escuchar algo, eso ya es estudiar, tiene que mirar una partitura, tiene que aprender las notas, tiene que enfrentarse con un problema de notación musical, sea para cambiarlo, para hacer otro, para ceñirse a él, pero de alguna manera tiene que haber un estudio y si la pregunta va hacia un estudio en una universidad, yo creo que es un atajo, obviamente primero porque ojalá te encuentres con profesores muy buenos, que te van a mostrar cosas que tu no conoces, te van a dar ejemplos digámoslo así, y vas a querer emularlos, a mi me parece que eso es más que natural, hay unas jerarquías que a veces la gente quiere destruir, pero hombre, primero está el papá, el hermano mayor, hay unas jerarquías y la gente no las quiere respetar y esas cosas horizontales no son buenas porque, en un momento determinado uno está por debajo de mucha gente y por encima de otros y eso no es para ponerle un sesgo de ninguna naturaleza, sino porque así es, y tampoco tiene mucho sentido compararse o sufrir por eso, simplemente así es. Si tu aspiras al conocimiento, se supone que tu eres un ser ávido de ese conocimiento, y esa avidez te va hacer admirar las personas que tienen ese conocimiento que tu quieres tener, entonces naturalmente tiene que haber un camino y es guiado. Y lo otro es que cuando tu entras a una institución, te vas a encontrar con pares, ¿Qué son pares? Son compañeros tuyos que están en una búsqueda similar y eso también te va a enriquecer notablemente, a demás de eso sigue existiendo la calle, porque es que uno aprende mucho en la calle, es de tener las antenas muy abiertas siempre.

4. ¿Piensa que la composición se puede y/o debe estudiar con un profesor?

Mira, más o menos en la misma dirección de la anterior respuesta. Bela Bartok decía que la composición no se podía enseñar, que él no enseñaba composición; pero él enseñó composición sin darse cuenta... ¿Cómo? Por medio de sus obras. El *Mikrokosmos* es un catálogo sintetizado de todos sus procesos compositivos, y obviamente de sus obras. Yo creo que uno puede estudiar composición analizando partituras, oyendo música, yendo a conciertos, sacando el papel y el lápiz y escribiendo, eso se puede hacer. ¿Pero qué pasa?

-y volvemos a los mismo-, uno muchas veces en esa soledad, dejas de ahorrarte camino, digámoslo así. Entonces creo que en una escuela [se puede], porque sino, yo no podría ser profesor. Mi proceso me muestra que si vale la pena, sobre todo cuando me fui a estudiar a Nueva York, porque allá se me abrió el mundo completamente, gracias a los profesores. La sola primera clase de composición, fue para mí una revelación, porque cuando llegué fue con una visa que se llamaba *prospectif student*, estudiante en prospecto, y como sabía que tenía muchas limitaciones, muchas! Entonces empecé a mirar Julliard, Mannes, Manhattan, y me llamó mucho la atención la universidad de mannes, porque tenía mucho énfasis en la teoría y era muy buena en teoría. Entonces me matriculé en tres materias durante el primer semestre, una en composición, me metí al coro para conocer gente, y a una tercera clase que era de análisis histórico, como una apreciación analítica de la música occidental.

La primera clase de composición fue en la casa de Lio Edwards, un negro como de 1,90 cm, simpatiquísimo que me preguntó: “bueno, ¿usted ya ha escrito?”, y yo había escrito casi nada, tenía mis papelitos con estas tonterías que había hecho en Medellín, que las quería mucho y todavía las quiero, y algunas me gustan... y unas piecitas para piano sobre los modos... no tenía nada más. Y me dijo entonces: “¿Usted conoce a Bartok?”, y le respondí: “Pues no, he estudiado el Mikrokosmos como hasta el volumen 4 y he escuchado algunos nocturnos”, pregunto de nuevo: “¿Usted conoce la música para cuerdas, percusión y celesta?” Mmmm, no tengo ni idea [respondí], entonces me dio el disco acetato y la partitura, y me dijo: “esta semana te vas a sentar a escuchar esta obra muchas veces, a escucharla primero sin partitura, luego con partitura y no me vas a hacer un análisis, sino que me vas a escribir en un cuaderno de notas tus apreciaciones sobre esta obra... apreciaciones intuitivas, emotivas. No te metas con profundidades musicales porque no es lo que quiero”, y además yo tampoco las tenía. Y me acuerdo que llegue a la casa y empecé a escucharla, y mire la partitura, y apunté así: “¿Y es que se pueden hacer quintas paralelas?”, entonces cuando volví a clase, eso fue lo primero que le pregunté, lo tenía resaltado, y él soltó la carcajada, la más simpática del mundo, y me dijo: “usted puede hacer lo que le de la gana”... [risas] y ya con eso, como que me derrumbo una cantidad de taras que yo traía. Fue un proceso de descontaminación, digámoslo así, se toda esa

rigurosidad del periodo de práctica común. Obviamente, no es simplemente hacer lo que a uno se le da la gana, [ya que uno] tiene un sistema, o un control, una estructura en una pieza determinada.

5. ¿Quiénes han sido sus profesores en composición musical y que rescata de ellos, de su enseñanza?

Este anterior fue una maravilla, y el otro que fue para mí, mi mayor inspiración, fue Peter Pindar Stearns, que lamentablemente murió hace dos años. Stearns era un organista, compositor de religión anglicana. Cuando ya entré a la Mannes, comencé a estudiar con Frederic Guerly los primeros semestres, pero me aburri enormemente con este profesor. Era muy llamativo [de este período], que tu ibas a la escuela y tenían conciertos de los profesores con sus obras, y era un propósito especial, no solamente para que se tocaran sus obras, sino para que los estudiantes que estaban entrando escucharan el trabajo de estos profesores, que de alguna manera los conocieran. A mi me gustaban las piezas de Frederic Guerly y lo escogí como profesor; uno le muestra su catálogo [al profesor con el que uno quiere estudiar] y yo ya tenía algunas piezas del periodo de Edwards, como un tema con variaciones, entre otras, que me ayudaron para pasar. Pero con él no encajé, no se, tenía una visión un poco superficial de la música. Pero [hablé] con otros compañeros que estaban con Peter Stearns, además de haber escuchado antes su música, y me dije: “me voy a pasar con este hombre”, y fue mi profesor, ese fue con el que realmente me entendí, fue mi guía, mi tutor, porque además, era fotógrafo, le gustaba mucho el arte, entonces se volvió como una especie de padre artístico para mi, porque íbamos a museos, tomábamos fotos juntos, nos hicimos buenos amigos, y me invitaba a su casa... yo creo que él quería que me casara con su hija... [risas]... pero era un señor adorable, de verdad, era un pastor anglicano y organista, con una música religiosa bellísima. Le aprendí mucho, porque tenía mucha profundidad, a veces no se aprende tanto de técnica, las técnicas uno las desarrolla, pero hay algo que tienen algunos profesores, y es esa iluminación, no se como decirlo. Nos pasa en la vida, que tenemos algunos profesores mágicos, en el colegio, en la primaria que nos cambiaron la vida, nos instalaron un chip, nos dieron una iluminación, es inexplicable, pero eso fue Peter Stearns.

6. ¿Qué piensa de las diferencias de etiqueta entre diversos tipos de música como: música culta, música académica, música de arte, música pura, música clásica, música popular, música tradicional, música folclórica, entre otras?

Hay una necesidad de etiquetar las cosas, sobre todo para estudiarlas, es algo que los musicólogos tienen que hacer y permea mucho lo que nosotros hacemos sin pensar tanto en ello. Es decir, pienso que ojala no tuviéramos que etiquetar las cosas, a mi me choca mucho meter en un compartimento los clásicos, en otro los músicos populares, los folclóricos, lo comercial, [cuando realmente] todo ha sido una mixtura, y toda la historia de la música ha sido así, lo profano imprime sello a lo sacro, lo sacro se imita en lo profano; todo ha sido así, simplemente que ha habido una direcciones más evolucionadas que otras, pero profundizando un poco mas, me acuerdo de las palabras de Héctor Tosar y de un artículo que hice sobre la música... mmm, es que no sabe uno cómo llamarla... la música que hacemos nosotros.

Entonces me cuestionaba sobre [el término] “música seria”, es decir que ¿no puede haber humor en la música? Así que Satie no clasifica, Haydn tampoco clasifica, que se yo, Prokofiev tampoco. No, “música seria” no, porque la música también debe ser divertida y sale divertida. “Música erudita”, es muy pedante ese término, es una erudición que quiere decir que en la otra que queda por fuera no hay. La erudición le pertenece al que la tenga y punto se acabó, y haga lo que haga es erudito porque conoce muy a fondo. “Música académica” es que pertenece a una sola academia, entonces deja por fuera muchas otras. “Música culta” es la más detestable de todas, porque de qué cultura estamos hablando, música culta del amazonas o de las culturas tribales del África. “Música Artística” es la que de pronto la que...,pero el arte no es solo propiedad de la música occidental “clásica”. [en referencia a esto] Héctor Tosar decía que mas bien se debería llamar “música impopular”, porque la música que hacemos nosotros no es popular... [risas]... entonces llamémosla música impopular.

[Al final], detesto todas esas etiquetas, pero hay que discutir las. Además ahora son necesarias, porque con tantas músicas ya la gente no habla de música, sino que habla de músicas.

7. ¿En qué categoría considera que está su música o cómo la definiría?

Estoy en la música “impopular”... [risas].

8. ¿Qué podría decir acerca de su estilo musical o de la música que compone?

Yo he pasado por distintas épocas. Nunca he sido vanguardista, como de buscar las últimas tecnologías; no he dejado el lirismo, me ha gustado mucho que mi música tenga un contenido lírico importante y ahora con el paso de los años, creo que me he vuelto en la búsqueda de un centro tonal, al menos más estable. Entonces, música que antes no me gustaba en la época de Nueva York, [en la cual estaba en apogeo el minimalismo, en los ochentas]... Yo no podía con el minimalismo, y me tocaron muchos conciertos, y estudiaba con algunos de ellos... pero ahora me gusta, y me gusta mucho el minimalismo de los europeos, hay cosas ahí que me parecen interesantes. ¿Por qué? Porque la música contemporánea llegó a un momento en que se volvió demasiado compleja, sobre todo en los sesentas y setentas, y llegó casi a un grado de indeterminación. Cuando tienes un intrincamiento de líneas polifónicas, ya el oído no alcanza, entonces [creo que] se nos fue la mano... Pues, se les fue la mano a ellos.

[Volviendo a la pregunta], mi música siempre quiere tener ese lirismo, y en algunos momentos también he trabajado con algunas influencias de la música nuestra, en algunas obras. No muy directa, es más bien sincrética y muy elaborada.

9. ¿Para usted qué es la vanguardia musical y qué importancia tiene en su música?

En estos momentos poca [...] en algún momento me parecía muy importante estar al tanto de las vanguardias, y sobre todo de las vanguardias europeas, lo que algunos compositores llamaban “los vaticanos” el vaticano de Roma, de Siena, de Darmstadt, de París [...] pero ya no los admiro en el sentido de que uno tenga que seguir sus [lineamientos composicionales].

Me acuerdo que tuve un profesor excelente, George Pearl (un especialista en Alban Berg). Él nos enseñó música serial, pero dura, y estudié dos semestres intensos. Pero esta es una música demasiado cerebral, demasiado matemática.

10. ¿Qué piensa de la música tradicional colombiana?

Hay unas que me gustan más que otras, me gusta mucho la música de los llanos y de los dos litorales, [pero] tengo menos afinidad con la música andina (es la que menos me gusta). En mi casa escuchábamos mucha música colombiana, sobre todo la andina [pero prefiere las primeras mencionadas].

11. ¿Utiliza usted o es influenciado por la música tradicional colombiana, por la vanguardia europea, por ambos, los mezcla y utiliza en sus obras. ¿Por qué sí o por qué no?

Si. De hecho iba a abrir mi catalogo para mostrarte. Si miramos mi catalogo, yo no podría ser considerado como nacionalista o nacionalista (me parece que eso ya esta muy revaluado). [Aunque] de cuando en vez entran algunos neo-nacionalismos que me parecen muy interesantes [... por ejemplo] tengo una obra que se llama “Dúo rapsódico con aires de currulao” para violín y piano, que fue un encargo de un dúo norteamericano que venía de gira por Colombia. En esos momentos estaba en Nueva York, y el hecho de que ellos vinieran a Colombia, y el hecho de que en las fiestas nosotros cantábamos música de todos lados (porque la música popular siempre ha estado conmigo) [... entre ellas] Mi Buenaventura, que es muy pegajosa, [por lo cual] siempre había querido usar ese tema y jugar con él. Entonces me dije que esta era la oportunidad y así surgió el Dúo rapsódico. [Y así mismo] ha pasado con otras obras que ha sido como diversiones, pero no porque esté alineado por ahí. No me gusta alinearse como los que son neo folcloristas y se quedan ahí, [porque] si a mi el camino del día de mañana me lleva por otra dirección, yo me voy por esa otra dirección (en eso soy muy ecléctico), porque creo que uno puede estar en sintonía con varias cosas a la vez, no solamente con cosas locales.

12. ¿Qué idea o apreciación le genera una simbiosis entre músicas de vanguardia europea y música tradicional colombiana?

Me parece que es muy interesante porque puedes partir de ciertos elementos, cosas que aparentemente son muy simples y jugar con ellas en la composición, recrearlas y volverlas otra cosa, transformarlas (para bien o para mal). Piensa en el tema con variaciones, piensa en Beethoven con el tema de Diabelli [u otros] y como los convertía. Es como un juego, me parece que componer a veces es divertido porque uno a veces se enamora de un giro [armónico o melódico]; por ejemplo tengo un trío para violín, cello y piano que trabaja mucho sobre un bolero que canta toña la negra, que es “ Amor salvaje”... [el maestro canta una frase de la pieza] y juego con esas cinco notas (todo el segundo movimiento es sobre eso). Y aparece el bolero, hay un momento en el que lo identificas, inclusive en la partitura dice que si quieren lo canten: “pero yo te quiero sin saber porque” [cantado]. Vos sentís que el bolero está ahí, pero está transformado.

Las vanguardias europeas las escucho, pero no son un referente importante para mí. Prefiero buscar un lenguaje que sea más de acá. Cuando uno se encuentra con un compositor colombiano que está en París o en Austria, [se nota que] les cambia el pensamiento, es inevitable. Si hablas con Germán Toro, o tu mismo que estuviste en París, que conociste a Luis Fernando Rizo, cómo le cambió su lenguaje, como se meten en esa dialéctica francesa [...] Pero eso también es valido, ¿por qué no?

13. ¿Qué músico o músicos es/son referente(s) para usted?

[Primero], no te voy a decir músicos, [sino] el canto gregoriano, no hay nada que me guste más. De hecho tengo el *liber usualis* y cuando estoy muy ansioso me pongo a cantar, y eso me apacigua, es mejor que hacer yoga. Entonces el canto gregoriano, que además de ahí nace todo.

La polifonía temprana me fascina, Perotin y Leonin, sobre todo Perotin ¡me encanta! [luego] los compositores del siglo XVI, Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Francisco de Guerrero; sigue Monteverdi, inevitable y llega a Juan Sebastián Bach, para mi [este ultimo] es un referente impresionante.

Luego podemos saltar a varios y seguir con Beethoven y más cercanos a nosotros, Britten, Stravinsky y Bartok en la primer mitad del siglo XX, después Ligeti y más acá, un compositor que casi nadie conoce que se llama Guida Kancheli, lo escucho muchísimo y me gusta mucho su musica.

14. ¿Qué música escucha cuando quiere escuchar música?

Muchas música popular, por ejemplo música brasilera, me gusta buscar artistas novedosos en Inglaterra o en Estados Unidos, en Francia cantantes. [También] oigo boleros, los boleros cubanos me encantan. [Pero todo] depende del momento, obvio tu no llegas a tu casa después de estar todo un día enseñando armonía o clases de composición y te pones a oír Schoenberg. Me gusta mucho escuchar música latinoamericana, clásica latinoamericana como Villa Lobos, Ginastera [etc.]

15. ¿Qué compositores colombianos cree que son referentes obligados en el ámbito académico?

Yo diría: Antonio María Valencia, Luis Carlos Figueroa, Blas Emilio Atehortúa, Jesús Pinzón Urrea, Jacqueline Nova. Esos son los que más me llaman la atención. Adolfo Mejía tiene algunas cosas, pero no me llega tanto, aunque se que a la gente le gusta mucho. De los nuevos Juan Antonio Cuellar, Diego Vega, Felipe Tobar.

16. ¿Y latinoamericanos?

En México Silvestre Revueltas, en Argentina Ginastera, en Brasil Villalobos, en Uruguay Héctor Tosar, en Venezuela Alfredo del Mónaco, en Cuba Carlos Fariñas y Roberto Varela, en Perú Edgar Valcarcel, Diego Luzuriaga, en Ecuador Mesías Maiguashca y Milton Esteves, en Costa Rica Eddie Mora, Alejandro Cardona, en Puerto Rico Carlos Vásquez... [por solo mencionar algunos de diferentes países].

17. ¿Cree que hay oportunidades para los nuevos compositores en Colombia, por qué?

Si, claro. Sobre todo las oportunidades las crean los mismos compositores, las oportunidades no es que estén ahí, [sino que] se las brinda uno también, hay que crearlas.

Siempre será un ambiente hostil para ellos [los jóvenes compositores], para nosotros, pero creo que en la medida en que la música en Colombia ha avanzado, se ha generado más oportunidades. Solamente piensa en esto: hay más músicos, más intérpretes (y mejores). En mi época [de estudiante] no había nadie quien tocara una obra que tu escribieras; en Medellín había un violinista, un pianista y un chelista, y ahí se acabó. Eran, Gonzalo Ospina, Diego Villa y Lise Frank. No había nada [más], pero ahora tu puedes escribir para lo que sea, osea que oportunidades si hay, yo creo.

18. ¿Cómo cree que se puede circular más y que sea más escuchada la música nueva académica?

Hablando de oportunidades, ahí si hay un problema. Me parece que tiene que ver con las entidades gestoras de la música, con los teatros, con la gente que está manejando los escenarios musicales. En Bogotá es una cosa y en Medellín es otra. En Bogota, tu vas a mirar y todos tienen ya una conciencia por abrirle espacio al artista colombiano, y en todos los niveles musicales. Si te vas para la Luis Ángel Arango, Mauricio Peña Cediel tiene una programación Colombiana que es el 60%, si no es más, de la programación. [Y en salas como] El teatro Julio Mario Santo Domingo y el Colón [también se incluye mucha programación de artistas colombianos de diversos géneros musicales]. En Medellín no! Tenemos un Teatro Metropolitano que tiene las puertas cerradas para nosotros; no hemos podido. Cuando fui jefe del Departamento de Música de Eafit hablé “n” mil veces con Maria Teresa Marin para que crearamos unos ciclos de conciertos con los artistas nacionales... [Pero], no ocurre, y hay que enfatizarlo y decirlo.