



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

ESCENA

Revista de las artes

ISSN 1409-2522

Volumen 72 Número 2

Aporte especial 2019
Conmemoración 75 aniversario EAM
ISSN 2215-4906

CONMEMORACIÓN DEL 75 ANIVERSARIO DE LA ESCUELA DE ARTES MUSICALES



IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

Conmemoración del 75 aniversario de la Escuela de Artes Musicales

ESCENA

Revista de las artes

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

Editora
M.L. Paola Palma Madrigal

Asistente editorial
Bach. Nicole Masís Chacón

Diagramación y retoque
Melissa González Villalobos
Yulieth Ávila Salazar

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa Rica,
Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural 1988-
2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de Investiga-
ciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)

ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Directora

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

Consejo Editorial

Universidad de Costa Rica

Dra. Ana Patricia Fumero Vargas

Dra. Karen Poe Lang

Dr. Camilo Retana Alvarado

Dra. Erika Rojas Barrantes

Dr. Bertold Salas Murillo

M.A. Judith Cambronero Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

Miembros honoríficos

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

Consejo Editorial Asesor Internacional

Bradley S. Epps, Ph.D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey,

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano,

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez,

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller,

(Christopher Newport University)

M.Sc. Mijaíl Mondol López,

(Universität Potsdam)

Dr. Iván César Morales Flores,

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí,

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez,

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado,

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D. (Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Editora:

M.L. Paola Palma Madrigal

Asistente editorial:

Bach. Nicole Masís Chacón

Diseño y diagramación:

Bach. Melissa González Villalobos

Srita. Yulieth Ávila Salazar

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la posición de la Revista.

Revista indizada en LATINDEX, en HAPI (Hispanic American Periodicals Index), Bielefeld Academic Search Engine (BASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc).

Portada principal e internas: Fotografías del Archivo Histórico Musical (EAM, UCR) y retoque por Yulieth Ávila Salazar.

Tabla de contenido

Conmemoración del 75 aniversario de la Escuela de Artes Musicales. *ESCENA Revista de las artes.*

Editorial.....	VI
De Conservatorio Nacional a Escuelas de Artes Musicales: 75 años en la Universidad de Costa Rica.....	VII

Acerca de la EAM

Escuela de Artes Musicales de 1972 a 1991: tradición y renovación. Flora Elizondo Jenkins.....	2
Escuela de Artes Musicales, su labor en Guanacaste: Etapa Básica de Música en Santa Cruz. Raziel Acevedo y Rigoberto Tablada Pizarro.....	25
Surgimiento de ensambles-viento de cámara en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica: Quinteto de Metales de Paz, Cuarteto de Fagotes Phoenix y Trombones de Costa Rica. Manuel Carpio Méndez y Marybehy Navarro Cartín.....	44
Seminario de Composición Musical (2001-2017) en el contexto de desarrollo de la música contemporánea en Costa Rica. Ekaterina Chatski.....	60

Semblazas

Miguel Ángel Quesada: Una vida al piano. Laura Castro Chinchilla y Amanda Quesada Montano.....91

Walter Field y su legado a la música costarricense. Luissana Padilla.....113

Crónicas

De estudiante a docente: crónicas breves de un clarinetista (1981-2017). Yamileth Pérez Mora.....124

Aporte Artístico

Ofrenda para orquesta (2017). Eddie Mora (compositor).....129

Editorial

Patricia Fumero¹
Directora

La creación del IIArte ha tenido un fuerte impacto en la Universidad de Costa Rica, al desarrollar la investigación en artes, en docencia y en acción social. Ha reunido muchos de los proyectos existentes en y sobre las artes, originados desde ellas y en su puesta en práctica, lo que ha evidenciado la innovación y desarrollo tecnológico del área. Es así que varias de las iniciativas que surgen en las unidades de docencia se han vinculado al Instituto para crear una sinergia que ha producido diversos modelos de trabajo. Los textos que hoy se presentan en este aporte especial son un ejemplo de ello. Surgen de una iniciativa de la Escuela de Artes Musicales (EAM), coordinada por Tania Camacho Azofeifa para conmemorar su 75 aniversario.

La cultura de la memorialización ha sido la base conceptual para que se escriban tesis, proyectos y libros. En el caso de este aporte especial, dedicado a la conmemoración de los 75 años de la apertura de la carrera de música en la Universidad de Costa Rica (UCR), los textos se entretajan con la historia y la memoria pública, pues cuando una comunidad, en este caso académica, recuerda un área particular de su historia, lo ubica dentro del ámbito social y cultural para que todos puedan compartir su experiencia. En esta ocasión particular, las historias que se cuentan, le permiten al estudiantado, los docentes y a la sociedad acercarse a las prácticas y adaptaciones que individuos y grupos han realizado para enfrentar diversas problemáticas. Acercarse a las decisiones tomadas en el pasado, permite que alumnos y profesores puedan desarrollar su quehacer con base en un conocimiento profundo de su institución. Bien es sabido que la memoria es un tema de interés general, por lo que todo pasado es digno de conmemoración en el presente, lo cual involucra un grado considerable de discurso público, energía, afectos y debate político. La memoria, en este caso institucional, también supone un sistema de creencias y puntos de vistas que surgen de la discusión política y plantea cuestiones fundamentales relacionadas con la existencia de una comunidad: su organización, su estructura de poder, el significado de su devenir en el pasado y el presente y las expectativas para el futuro; este es el caso de la EAM. Discutir alrededor de la memoria y los afectos agrega una perspectiva adicional a la revisión de la trayectoria de dicha comunidad.

¹ Directora del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. Ph.D. en Historia por la University of Kansas. Correo electrónico: PATRICIA.FUMERO@ucr.ac.cr

El recorrido de lo que luego será la EAM inicia en el siglo XIX. Quienes abren el camino son los diversos grupos que se forman entonces, con músicos parroquiales y municipales, con las bandas militares y las compañías profesionales que visitan el país. Posteriormente, la formación de orquestas para las compañías líricas, de teatro y de salón, entre otras, y la constitución de espacios privados para el estudio de la música, profundizan el proceso hasta la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1941. Años más tarde, tras la apertura de la UCR también en 1941, dicho Conservatorio se adscribe a la Facultad de Bellas Artes (hoy Facultad de Artes). La transformación real para la práctica musical y la profesionalización, en términos académicos, se da a partir de 1970, cuando se transforma el Conservatorio en la EAM. El crecimiento del campo y la demanda por una educación musical preuniversitaria obligan a la EAM a organizar el proyecto de Etapa Básica en 1978. El desarrollo continuó con la apertura del Centro Electrónico de Investigación Musical en 1993, el Programa Patrimonio Musical Costarricense (1994) y posteriormente el Archivo Musical Costarricense (1998), además de los múltiples programas y conciertos que semana a semana se realizan en la UCR, según ha sido ampliamente examinado por María Clara Vargas, Pompilio Segura, Bernal Flores, Ekaternia Chatski, Raziel Acevedo y Tania Vicente.

En el primer texto que este aporte especial contiene, Flora Elizondo se preocupa por estudiar el período de cambio de la EAM: 1972-1991. Hace un estudio histórico de las transformaciones experimentadas en cuanto al desarrollo del campo de la música, la estructura organizacional de la EAM, las condiciones laborales de los docentes, los planes de estudio y las estadísticas de graduaciones, todo ello impactó en los procesos de profesionalización del campo. Afirma que entre 1972 y 1991 se consolidó un nuevo modelo académico-musical que redundó especialmente en un mejor desempeño del estudiantado y la creación de una sólida política de acción social.

Raziel Acevedo y Rigoberto Tablada Pizarro sintetizan el camino recorrido por la EAM en las sedes de la Universidad de Costa Rica a partir del estudio de la Etapa Básica de Música en Santa Cruz (EBMSC), fundada en 1978. La premisa metodológica del proyecto se basa en integrar la formación académica musical que parte desde la perspectiva occidental con la tradición oral del acervo cultural musical de la provincia de Guanacaste. El estudio lleva a revisar la trayectoria teórica que permite la creación de la EBMSC y el nexo académico y comunitario que ha logrado que, a lo largo de Costa Rica, se reconozcan los sonidos de la zona decolonizando la práctica musical.

Manuel Carpio y MaryBehy Navarro, estudian el fenómeno del surgimiento de los ensambles-viento de cámaras de la EAM. En específico, detallan el caso del Quinteto de

Metales Paz, Cuarteto de Fagotes Phoenix y Trombones de Costa Rica. Revisan la apertura y los cambios generados hacia finales de la década de 1980 e inicios de la década de 1990, que propician el surgimiento de grupos de cámara integrados por instrumentos de viento. Así, hurgan en la memoria institucional para explicar su surgimiento y cambio en los procesos de estudio y difusión de la música.

Para un período más reciente, Ekaterina Chatski analiza la importante labor que el Seminario de Composición Musical ha realizado en el campo musical costarricense desde sus inicios en 2001 hasta el 2017. Este proyecto inició en la EAM y se trasladó en el 2015 al IIArte, en colaboración estrecha con la EAM. Chatski enumera las actividades que se han realizado y el aporte que el Seminario ha dado al desarrollo de la música contemporánea en Costa Rica, a partir de la sinergia de dos unidades, una docente y otra de investigación.

En la sección “Semblanzas”, se consideran las biografías de dos profesores significativos para el desarrollo del campo musical: uno sobre el pianista Miguel Ángel Quesada Argüello (1913-2000) y otro acerca del violinista Walter Field Gallegos (1930-). Al realizar una semblanza de Quesada, Laura Castro y Amanda Quesada se acercaron a la biografía del pedagogo y pianista desde los afectos. La semblanza correspondiente posibilita analizar las condiciones materiales a partir de las cuales los músicos podían hacer carrera. El texto expone la vida y legado del biografiado en la cátedra de piano de la EAM. En un texto de línea similar al anterior, Luisiana Padilla se adentra en la vida del violinista y pedagogo Walter Field. Escrito desde los afectos, este texto posibilita conocer la trayectoria de Field.

En la sección denominada “Crónicas”, la clarinetista costarricense Yamileth Pérez incursiona en una suerte de autoetnografía, pues entrelaza su propia experiencia personal con el desarrollo del campo de la música y el contexto socio-político, al hacer una reflexión de su tránsito de estudiante a docente y profesional. Finalmente, la sección “Aporte artístico” cierra con la obra para orquesta titulada *Ofrenda*, compuesta por el maestro Eddie Mora para la conmemoración del 75 aniversario de la EAM.

El aporte especial convocado por Camacho Azofeifa es un esfuerzo pionero, valioso y oportuno por sistematizar el trabajo y la trayectoria de la Escuela de Artes Musicales, al dar cuenta de algunos de sus integrantes más destacados y de proyectos con un fuerte impacto social. Este es el inicio de otras contribuciones que vendrán a ayudar en la construcción de la memoria institucional de la Universidad de Costa Rica.

Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

De Conservatorio Nacional a Escuela de Artes Musicales: 75 años en la Universidad de Costa Rica

Tania Camacho Azofeifa¹

En el año 2015, la Escuela de Artes Musicales (EAM) se unió a las celebraciones del 75 aniversario de la Universidad de Costa Rica, para lo cual convocó a una mesa redonda que pretendía discutir la trayectoria de la institución y sus aportes. Denominada, “De Conservatorio a Escuela de Música: 72 años en la Universidad de Costa Rica” el punto principal de discusión, en aquel encuentro, fue el paso del modelo de conservatorio europeo a escuela de música universitaria en Centroamérica.

La actividad, ocurrida el 8 de octubre de 2015 en la Sala Cullell, contó con la participación de cuatro personalidades de distintas generaciones vinculadas a la institución que, de una u otra forma, vivenciaron momentos determinantes para la unidad académica e impactaron con sus acciones a estudiantes y colegas: Jorge Acevedo Vargas, Flora Elizondo Jenkins, María Clara Vargas Cullell y Manuel Matarrita Venegas. Estas personalidades presentaron su visión crítica sobre la trayectoria de la EAM desde que su actividad académica inició como Conservatorio Nacional en 1942 hasta el momento actual².

Un concierto de música antigua y contemporánea

La mesa redonda inició con una reseña sobre un concierto en el que participaron artistas de renombre en la escena musical de la época³. El 8 de marzo de 1941, como parte

¹ Profesora e Investigadora de la Escuela de Artes Musicales (EAM) y de la sede de Occidente, ambos en la Universidad de Costa Rica. Ph.D. en Musicología Histórica por la Universidad de Texas, Austin. Correo electrónico: TANIA.CAMACHOAZOFEIFA@ucr.ac.cr

² La organización del conservatorio estuvo a cargo de Manuel Matarrita Venegas, entonces director de la unidad académica y de mí misma, estuve a cargo, también, de moderar la actividad. Posteriormente, al reconocer el impacto del evento, inscribimos una actividad de investigación para promover la publicación de artículos académicos sobre la Escuela de Artes Musicales. Si bien la convocatoria no fue numerosa, se dio un primer paso para registrar contribuciones de la escuela y sus docentes. Esta publicación es producto de esa iniciativa.

³ En 1941, la escena musical de San José estaba organizada por la Asociación de Cultura Musical

de los actos de inauguración de la Universidad de Costa Rica, se llevó a cabo en el Teatro Nacional, el denominado “Concierto de música costarricense, antigua y contemporánea”⁴. La Secretaría de Educación Pública organizó el concierto, según consta en una crónica publicada en *La Prensa Libre* del 10 de marzo, dos días después de la actividad:

Magnífica resultó la presentación de nuestra música antigua y contemporánea. Esta fue la apreciación del selecto público que concurrió la noche del sábado último al concierto que la Secretaría de Educación ofreciera a las delegaciones extranjeras con motivo de la inauguración de nuestra Universidad.

Desde años atrás, la Secretaría de Educación había instaurado como práctica cultural, la organización de conciertos con música nacional. En esta particular ocasión, la música permitió expresar el sentimiento de pertenencia nacional, tanto al público extranjero que fue invitado a la inauguración de la Universidad como a la sociedad costarricense en general. La creación de la Universidad de Costa Rica, nuevo emblema de la nación, lo ameritaba⁵. La primera parte del concierto, correspondiente a lo que denominaron música antigua, se dividió en cinco secciones: (1) Himno nacional; (2) cantos indígenas; (3) lectura de poema; (4) aires típicos y (5) música patriótica⁶. Alguna de esta música aparece en los folletos de

y la Secretaría de Educación Pública. De las colaboraciones de estas instancias, se sentaron las bases para la creación del Conservatorio Nacional de Música. Para conocer más sobre este evento, ver Muñoz (2012), Vargas Cullell (2004) y Vicente (2013).

⁴ *La Prensa Libre* publicó el mismo día, el anuncio del evento con los detalles del programa de mano.

⁵ Sobre el tema de los conciertos de música nacional que promovía el Estado, se puede consultar el libro de María Clara Vargas Cullell (2004): *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*, p. 237-248.

⁶ El *Himno Nacional* (1852) de Manuel María Gutiérrez (1829-1887) cumplió una doble función en el concierto, una protocolaria y la otra, representativa del repertorio compuesto a mitad del siglo XIX. Los cantos indígenas los ejecutó un conjunto de ocarinas y tambores “usando instrumentos auténticos de nuestros aborígenes”. El programa no dice a cual tradición indígena pertenecen, ni menciona quienes ejecutaron los cantos, aunque sí señala el nombre de las piezas: *Canción del cazador*, *Canción fúnebre en el baile de los huesos*, *Sonido de los novios*, *Convocatoria* y *Danza al dios Sol*. El *Poema de la marimba* lo recitó su autor, Rogelio Sotela (1894-1943), quien, además, hizo comentarios sobre las obras ejecutadas durante el concierto. Los aires típicos, selección de música para marimba, incluyó, según consta en el programa: *Pasión*, pasillo guanacasteco de Pasión Acevedo; *He guardado*, callejera de Manuel Rodríguez; *Morena linda*, callejera

música nacional publicados en la década anterior por la Secretaría de Educación⁷. La segunda parte, dedicada a la música contemporánea, se organizó en cuatro secciones: (1) música nacional contemporánea; (2) ejecuciones del Cuarteto Serrano; (3) Preludio de la pasión y la segunda palabra y (4) Fantasía sinfónica⁸. De esta manera, el público pudo apreciar el contraste entre la música identificada como autóctona y la música de corte nacionalista. Los actos de inauguración de la Universidad y la creación de nuevas instituciones de educación superior como el Conservatorio Nacional, pocos días después del concierto citado, marcarían la identidad nacional de la época, centrada en el fortalecimiento de la educación como eje de progreso⁹.

El mismo 8 de marzo, día del concierto, apareció en la primera plana del *Diario de Costa Rica* el siguiente encabezado: “La nueva Universidad debe ser foco de cultura, a cuyo valor pueda moldearse la personalidad de cada hombre”. La frase fue tomada del discurso que dio el presidente de la República, Rafael Ángel Calderón Guardia, el día anterior, cuando

de Saturnino Cubillo; *El torito y Punto Guanacasteco*. El programa no dice quién tocó la marimba, pero sí quiénes bailaron el punto, Victoria Velásquez y Ada Torres, ambas estudiantes de la Escuela de Pedagogía. La primera parte del programa cerró con una selección de música patriótica. Alcides Prado dirigió la orquesta que tocó *Patriótica costarricense* (1856), *Marcha Santa Rosa* (1854) de Manuel María Gutiérrez, *Duelo de la Patria* (1882) de Rafael Chaves Torres y el *Himno al 15 de Setiembre* (1883) de José Campabadal.

⁷ Ejemplares de los folletos se pueden consultar en las bibliotecas de la Universidad de Costa Rica.

⁸ La *Música Nacional Contemporánea* con “ejecuciones a gran orquesta” incluyó *Marcha Festiva* de José Castro Carazo, *Idilio* de Ismael Cardona, *Canzonetta* de Virginia Mata de Montealegre, y *En el Palenque (Ave María Indígena)* de Alcides Prado. La solista de la última obra fue la soprano Margarita Gallegos de Robert. El Cuarteto Serrano (Alfredo Serrano, Alvar Antillón, Ricardo Pérez y Carlos Cambroner) interpretó *El Cenáculo* y *el Gólgota*, cuarteto para cuerdas de Julio Fonseca, y *Ave María* de Julio Mata Oreamuno. Alejandro Monestel dirigió sus obras *Preludio de la Pasión* y *Segunda Palabra* y los solistas fueron el tenor Fausto Hidalgo y el bajo Claudio Brenes. El concierto cerró con la *Fantasía Sinfónica sobre aires nacionales* de Julio Fonseca.

⁹ El 25 de marzo de 1941, el gobierno creó por medio del decreto N°10, el Conservatorio Nacional de Música que funcionaría a instancias de la Secretaría de Educación Pública a partir de octubre de ese mismo año. El primer ciclo lectivo sucedió en 1942. Sobre este tema se puede leer más en el libro de Tania Vicente León (2013): *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*, pp. 41-65, y en el de Bernal Flores Zeller (1978) *La música en Costa Rica*, pp. 105-123.

se realizaron desfiles y actos protocolarios para inaugurar la Universidad. El subtítulo del encabezado, parte nuevamente del discurso del mandatario: “con ese criterio de amplitud la hemos revivido y la entregamos al esfuerzo de nuestra juventud y a la responsabilidad de sus preceptores, expresó el señor Presidente de la República”, con lo cual aludía a la antigua y precursora Universidad de Santo Tomás.

Aunque la adscripción del Conservatorio Nacional a la Universidad de Costa Rica se dio dos años después, en 1944, el concierto del 8 de marzo de 1941 simboliza, por un lado, el punto de enlace entre ambas instituciones académicas¹⁰. Y por otro lado, representa, probablemente, uno de los últimos conciertos de música nacional de la primera mitad del siglo veinte, por lo que podría decirse que ese evento marcó la culminación del proyecto de música nacionalista del Estado¹¹. Esta práctica, derivada del proyecto de modernización de los estados nacionales, evidencia en Costa Rica la paradoja del estudio del repertorio del canon europeo frente al estudio y creación local de música académica¹². Distinto a otras unidades académicas humanistas de la Universidad de Costa Rica, la que a partir de 1968 sería el Departamento de Artes Musicales de la entonces, Facultad de Bellas Artes, se centró en la práctica y divulgación de un canon europeo que no sobrepasaba a los contemporáneos de la primera mitad del siglo veinte¹³. Prueba de esto son algunas de las contribuciones de las autoras y autores que componen este aporte especial de *ESCENA. Revista de las artes*.

Actualmente, la temática de aquel programa, representativa del proyecto de identidad nacional del estado, plantea varias interrogantes sobre los lineamientos institucionales

¹⁰ El Conservatorio Nacional de Música no fue el único centro educativo de formación especializada en unirse a la Universidad. Otras escuelas especializadas existentes y precursoras de la Universidad, lo hicieron también, tal es el caso de la hoy Facultad de Derecho, Farmacia, Medicina, e Ingeniería.

¹¹ No hay evidencia en Flores Zeller (1978) ni Vicente León (2013) de otros conciertos de música nacional después del mencionado. En Vargas Cullell (2004) aunque no hay evidencia del concierto del 8 de marzo de 1942, sí se menciona uno el 15 de junio de 1942 con obras de Julio Fonseca y Julio Mata en el Teatro Nacional, organizado por la Asociación de Cultura Musical (p. 245).

¹² El campo de la canción escolar sería distinto, pues se continuaría creando materiales para las aulas, actos cívicos y demás.

¹³ La unidad académica pasó de Departamento a Escuela en 1969, cambio que conlleva el crecimiento institucional. Para leer más sobre este tema, consultar Vicente (2013, pp. 61-65).

gestados para el desarrollo de la formación académica musical en la educación superior pública, por ejemplo, si respondían a las necesidades del país en ese entonces y si se actualizaron a lo largo del tiempo. Partiendo de ese concierto y del interés renovado hacia repertorios y manifestaciones musicales, no solo de Costa Rica, sino también de América Latina, interesa discutir cuáles han sido las prioridades de la institución y cómo se ha insertado al contexto nacional y mundial.

Setenta y cinco años después

La EAM organizó en 2017 una serie de eventos conmemorativos al 75 aniversario de la unidad académica, entre ellos, conciertos, conferencias, exposiciones y actividades de investigación que tuvieron lugar dentro y fuera del campus. Estos eventos buscaron celebrar los aportes musicales, pedagógicos e investigativos de muchas generaciones de estudiantes y docentes a la sociedad costarricense¹⁴. La EAM ha sido un pilar en el desarrollo musical del país y, sin embargo, su trayectoria no ha sido del todo documentada. El 75 aniversario que celebraremos en 2017 ofrece la coyuntura para producir una memoria histórica que pueda servir de referente a nuevas generaciones y a nuevos estudios críticos, con lo cual se completaría, además, un vacío en la historia musical costarricense.

Partiendo de la reflexión sobre el quehacer de la institución que inició en el conversatorio de 2015: “De Conservatorio a Escuela de Música: 72 años en la Universidad de Costa Rica” y tomando en cuenta que el evento fue bien recibido y la participación del público generó nuevas interrogantes que evidenciaron la necesidad de documentar la historia de la EAM, convocamos a toda la comunidad académica de la unidad a unirse para pensar la trayectoria de la misma. Consideramos con este planteamiento que el mayor impacto sería colocar a la EAM en la producción historiográfica y musical del país. Esta memoria permitiría la reunión de un número de colegas para producir una historia crítica de la institución a partir de ensayos con enfoques disciplinares varios: musicológicos, históricos, biográficos, entre otros. Con este documento, especialistas y personas aficionadas a la historia y a la música, tendrían acceso a una historia de la música nacional más completa. Si bien la convocatoria no fue numerosa, se logró reunir una muestra no exhaustiva de varias facetas de interés en

¹⁴ Para informarse en detalle sobre los eventos del 75 aniversario, se puede consultar el Informe de labores presentado por Manuel Matarrita Venegas, director de la EAM en 2017, así como las publicaciones de la Oficina de producción y los registros del Archivo de Gestión y del Archivo Histórico Musical de la unidad académica.

la historia de la EAM: entre el legado de docentes y el estudio de la renovación de la institución, así como el surgimiento de grupos de música de cámara y la difusión y divulgación de la música contemporánea, se empieza a contar una historia de la EAM.

Primeros pasos para contar una historia de la Escuela de Artes Musicales

A partir del testimonio de tres estudiantes del profesor Miguel Ángel Quesada, las investigadoras Laura Castro Chinchilla y Amanda Quesada Montano, perfilan la filosofía de la enseñanza del piano del profesor, la cual ellas identifican como “método de estudio”. Esto es de interés, pues nos permite pensar en los alcances de docentes como él, que contaron con pocos recursos externos para su profesionalización y que los maximizaron, según una concepción personal para lo que creyeron era de mayor beneficio para sus estudiantes. Es factible pensar, entonces, que el caso de Quesada no fue único y que más docentes del antiguo Conservatorio y la actual EAM desarrollaron a partir de intuición, creatividad y una fuerte convicción por su labor artística y pedagógica, una escuela local para la formación de artistas musicales, con la esperanza de que sus estudiantes continuaran ese legado a lo largo del tiempo. Este aporte evidencia, también, la importancia que las instituciones culturales y educativas de su tiempo dieron a la formación de jóvenes de escasos recursos y con talento para la música. Fue gracias al apoyo inicial de la Asociación de Cultura Musical, del Conservatorio Nacional y, luego de la universidad pública, que el pianista desarrolló su carrera en el país.

Otro docente de larga trayectoria es el profesor Walter Field. Su última alumna, Luissana Padilla Padilla, comparte su experiencia como estudiante. En este ejercicio, además de hablar del legado de su maestro, nos permite imaginar la trayectoria del antiguo Conservatorio Nacional hasta hoy, ya que revela datos de particular interés sobre los distintos edificios donde se ubicó la institución. La fascinante vida del profesor Field también arroja datos sobre el acontecer musical en San José, ya que en su versatilidad, integró las distintas instituciones musicales, educativas y artísticas de la época, con lo cual él se transforma en un referente de la vida musical en Costa Rica. Destaca en el relato el valor que le dio el profesor Field a su práctica pedagógica, la cual privilegió sobre otras prácticas artísticas al pasar de los años. Esta particularidad lo ubica como profesor y mentor por excelencia de muchas generaciones de violinistas que han hecho carrera dentro y fuera del país. Profesor universitario en el amplio sentido de la palabra, Field, apoyado en su formación, experiencia y constante actualización, brindó a sus estudiantes una formación completa: artística, académica y humanista.

Distinta fue la experiencia de la profesora Yamileth Pérez Mora, aunque igual de gratificante. La Universidad de Costa Rica (UCR) se ha visto afectada a lo largo del tiempo por distintas crisis económicas, lo cual, a su vez, ha impactado directamente al estudiantado. Algunas personas logran sostenerse y ese fue el caso de la profesora Yamileth Pérez Mora quien, siendo estudiante de clarinete en la década de 1980, terminó forjándose ella misma el camino, en un tiempo en que la EAM sufrió la pérdida significativa de algunos de sus profesores. Convencida de su vocación musical y docente, la profesora aprovechó las oportunidades que se le presentaron y tras completar exitosamente un posgrado en el extranjero, retornó a la Institución para ofrecer a sus estudiantes, mucho de lo que ella no obtuvo. De este modo, se ha dedicado a lo largo de los años, a formar estudiantes con capacidades artísticas y pedagógicas suficientes para esparcir la semilla de la Universidad, y, particularmente, de su cátedra, en distintos puntos del territorio nacional y del extranjero.

Las historias de los profesores Miguel Ángel Quesada, Walter Field y de la profesora Yamileth Pérez se enmarcan en el periodo que analiza la profesora Flora Elizondo Jenkins en su artículo. Según la investigadora, entre 1972 y 1991, la EAM implementó varias prácticas que fortalecieron a la institución y, consecuentemente, al desarrollo musical del país. Este artículo es de interés pues parte de la necesidad de renovación de la institución, siendo el punto de cambio, un Seminario de Reestructuración producto de la intervención institucional ante una toma del edificio por parte del estudiantado en 1973. Hasta aquel entonces, la institución había avanzado lentamente sin equipararse con otras unidades académicas de la Universidad. La renovación entonces, incluyó entre sus propósitos, “la creación, investigación, difusión y extensión del arte musical, para que llegue a todos los sectores de la ciudadanía costarricenses” y también “a reivindicar los valores estéticos-musicales de la nación ante el colonialismo cultural de que es objeto Latinoamérica”. Durante años, los esfuerzos evidenciados por la investigadora, con cuadros y gráficos, se inclinaron, a nivel administrativo, desde la estructura de la Escuela, creación de cátedras y planes de estudio hasta el apoyo a estudiantes y docentes para continuar estudios de posgrado en el extranjero. También la consolidación, con plazas en propiedad para el cuerpo docente con los mejores atestados posibles y, consecuentemente, el aumento de graduaciones entre el estudiantado.

La creación de Etapas Básicas en las distintas sedes regionales representa uno de los proyectos de impacto a nivel de acción social más importantes, producto de la renovación, mientras que se dan los primeros pasos en la investigación, con un perfil de rescate de la identidad musical del país. Al mismo tiempo algunos grupos de cámara de docentes estudiantes empezaron a representar a la Escuela en eventos culturales y en conciertos,

mejorando la proyección del quehacer musical de la Escuela de Artes Musicales tanto en la Universidad, como en el país. El espacio académico empezaba a ser propicio para la consolidación de iniciativas musicales entre docentes y estudiantes. Particularmente, instrumentistas de las cátedras de viento empiezan a agruparse para impulsar su carrera artística en la música de cámara. Surgen en lo interno de la EAM cuatro ensambles que han marcado el panorama musical del país: el Quinteto de Metales Paz, el Quinteto Miravalles, el Cuarteto Trombones de Costa Rica y el Cuarteto de Fagotes Phoenix.

De estos ensambles, la investigación de MaryBehy Navarro Cartín y Manuel Carpio Méndez se enfoca en tres según el nivel de vínculo con la institución. En vista de que estos grupos surgen aproximadamente entre 1985 y 1995, queda en evidencia que, desde la creación del Conservatorio, transcurrieron poco más de cuarenta años para que se dieran las condiciones académicas y musicales para un desarrollo altamente profesional a nivel de ensambles pequeños de viento. Aunque el Quinteto Metales Paz ya no existe, sigue impactando a la comunidad musical al igual que los otros ensambles, que no solo se han forjado profesionalmente, sino que también, han llevado el nombre de la institución a distintos puntos del territorio nacional e internacional con gran suceso.

Una de las iniciativas actuales en la promoción de la composición académica contemporánea es el Seminario de Composición Musical. Este espacio intelectual tuvo como predecesor, en la década de 1980, al Centro de Música Contemporánea, los Congresos Centroamericanos de Composición Musical, las cátedras de composición de la institución y la solicitud de música nueva por parte de los ensambles de música de cámara, en particular los de viento mencionados anteriormente. La organización de algunos concursos de composición y la apertura de Orquesta Sinfónica Nacional para leer obras costarricenses contemporáneas han permitido que nuevas generaciones tengan más espacios para desarrollar sus carreras. Según la evidencia que presenta la investigadora Ekaterina Chatski, el Seminario permite a sus participantes el intercambio con compositores y compositoras de distintas latitudes y la creación de más redes de instrumentistas que se comprometan al estudio y difusión de la música actual. Como muestra de la creación contemporánea musical en el país, esta edición conmemorativa incluye la obra “Ofrenda” del compositor Eddie Mora. Esta composición es de particular interés, ya que el autor la dedicó al 75 aniversario de la EAM, como reconocimiento al respaldo que la institución le ha dado a su carrera artística.

Asuntos pendientes

Con esta publicación se inicia una documentación de la trayectoria de la EAM y su aporte al país. Las contribuciones en esta colección presentan varias perspectivas de los quehaceres de la Institución en el tiempo transcurrido desde su adscripción a la UCR. Si bien la colección es pequeña, resulta suficiente para poner en evidencia que, aunque la institución sea denominada escuela universitaria ya que ofrece varias carreras y cursos en el área de la musicología y la teoría musical que le da herramientas al estudiantado para su desarrollo profesional, mantiene una fuerte inclinación hacia el modelo de conservatorio tradicional. Es decir, promueve una formación disciplinar y homogénea en un tiempo en que necesitamos fortalecer experiencias intelectuales profundas, diversas y variadas. También privilegia las prácticas canónicas de la ejecución y composición, y considera secundario el ejercicio del pensamiento musical e incluso pedagógico, cuando urgentemente requerimos prácticas equitativas en la formación académica.

Este año 2019, la Universidad celebra 80 años desde su creación. Es un buen momento para reflexionar sobre cuál es la EAM que necesita la sociedad actual y si el modelo de conservatorio, que persiste a lo largo del tiempo, es suficiente en el actual siglo veintiuno, el cual requiere el fortalecimiento de una visión crítica y humanista de la sociedad, en la que logremos potenciar al estudiantado en sus capacidades no solo artísticas, sino también éticas e intelectuales. De esta forma, su inserción en el mundo laboral, ya sea en el área docente, artística, o de gestión cultural, le permitirá hacer contribuciones conscientes en términos de equidad e igualdad.

Referencias

- Flores Zeller, B. (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- La nueva Universidad debe ser foco de cultura, a cuyo valor pueda moldearse la personalidad de cada hombre. (8 de marzo de 1941). *Diario de Costa Rica*.
- Magnífica resultó la presentación de nuestra música antigua y contemporánea. (10 de marzo de 1941). *La Prensa Libre*.
- Vargas Cullell, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Vicente, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

ACERCA DE LA EAM



GEORGE GOMBY

Escuela de Artes Musicales de 1972 a 1991: tradición y renovación

School of Musical Arts from 1972 to 1991: Tradition and Transformation

Flora Elizondo Jenkins¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Resumen

El artículo analiza la situación de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica en el lapso de dos décadas, de 1972 a 1991, en un intento por comprender los cambios que se generaron durante este periodo, los cuales transformaron la institución y contribuyeron directamente al desarrollo musical del país. Se aislaron los elementos considerados relevantes para estudiar el fenómeno como son las reformas curriculares, el componente humano, los proyectos institucionales, las condiciones en infraestructura, equipo y material didáctico y la proyección a través de la actividad artística, la creación musical y la investigación.

Palabras clave: Música en Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; instituciones musicales; historia musical

¹ Pianista e investigadora independiente, profesora de la Escuela de Artes Musicales desde 1979 hasta 2010, Universidad de Costa Rica (UCR). Máster en Psicología por la UCR. Correo electrónico: flora.elizondo@ucr.ac.cr

Abstract

The article presents an analysis of the situation of the School of Musical Arts of the University of Costa Rica during a period of two decades, from 1972 to 1991, in an attempt to understand the changes that happened in the institution, which promoted directly the musical development of the country. The study of these elements was considered relevant to understand the phenomenon, which are the changes in the curriculum, the human component (students, professors and other staff), institutional projects, availability of adequate teaching equipment, materials and physical installations, and finally the impact of the institution in the Costa Rican society through its artistic activity, research and musical creation.

Keywords: Music in Costa Rica; School of Musical Arts; Music institutions; Music History

La Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR) es la institución de enseñanza de la música formal más antigua y con mayor trayectoria en nuestro país. El nivel académico y artístico de sus profesores, la diversidad de carreras que ofrece, la calidad de sus graduados, la proyección a la comunidad y los aportes en investigación y rescate del patrimonio musical la convierten en un modelo de escuela para el país y la región. Se creó en 1941 con el nombre de Conservatorio Nacional de Música y en 1942 inició labores bajo la dirección de Guillermo Aguilar Machado, destacado pianista costarricense formado en Bélgica.

Para efectos de este trabajo, el término “tradición” se entiende como aquellas prácticas consideradas valiosas por una comunidad, en este caso la comunidad de músicos y que, por lo tanto, deben ser aprendidas por las nuevas generaciones como parte indispensable del legado cultural. Partiendo de esta definición, podemos decir que la enseñanza de la música académica que promovió la institución de 1942 a 1972 se basó en la tradición musical europea, como europeos son los instrumentos que se enseñaban, los métodos empleados y la formación de muchos de sus profesores. Sin embargo, a principios de la década de 1970, la institución enfrentó una crisis que la impulsó a revisar su papel en la sociedad costarricense y a poner en práctica un nuevo modelo de escuela de música que respondiera a las necesidades de nuestra realidad latinoamericana. Esta renovación de la institución sentó las bases para la moderna y dinámica EAM que conocemos hoy.

Este estudio se ajusta al tipo denominado como investigación histórica, pues pretende describir y comprender una experiencia pasada. La estrategia metodológica consistió en la identificación, estudio y análisis crítico de la mayor cantidad de fuentes de información con el fin de comprender y sustentar los hechos en estudio. Se contó con fuentes primarias como: estudiantes, docentes y personal administrativo, entre ellos la propia investigadora, quienes fueron testigos presenciales de estos acontecimientos. Como principales fuentes secundarias se consultó documentos oficiales de la UCR, entre ellos: informes de evaluaciones, planes de estudio, actas de Asambleas de EAM y registros de graduación. Para documentar la actividad artística, se revisaron los Álbumes conservados en el Archivo Histórico Musical de la EAM. Mediante el análisis de la actividad docente, artística y la proyección social en el periodo de dos décadas estudiado, de 1972 a 1991, se pretende visibilizar el papel que cumplió la EAM en la formación de músicos profesionales en los diferentes campos y en el desarrollo cultural del país.

Antecedentes

El Conservatorio Nacional de Música realizó una labor importante para el desarrollo de la música académica en el Valle Central². Con el respaldo de la UCR, ofrecía a niños, jóvenes y adultos la oportunidad de recibir formación musical. Además, como lo demuestran los programas de mano consultados, los profesores y estudiantes realizaron una actividad artística importante para la época (Archivo Histórico Musical, Álbumes 1943 a 1948 y Cabezas, 2011). Sin embargo, el ambiente cultural no había alcanzado el desarrollo suficiente para darle un espacio adecuado a la música académica y su estudio era considerado como una actividad recreativa.

La labor del Conservatorio se desarrolló con muchas dificultades; por ejemplo: no contaba con recursos para atender las necesidades básicas de la institución, tales como el pago de salarios a los profesores, que según *el Diario de Costa Rica*, eran “los más mal pagados de toda la Universidad” (10 de diciembre de 1946 en Archivo Histórico Musical, Álbum 1946), la compra de instrumentos y el alquiler de instalaciones. Asimismo, había deficiencias en la organización del proceso educativo. El plan de estudios estaba organizado en dos ciclos según el modelo europeo. En 1965, el primer ciclo tenía una duración de cinco años como mínimo y el segundo ciclo de tres (Vicente, 2013). En instrumento solo se presentaba un examen al finalizar cada ciclo. Por otro lado, la institución aceptaba estudiantes a partir de los 10 años y estos compartían los mismos cursos con los adultos. Como consecuencia, durante este periodo hubo muy pocos graduados. Hasta 1971, solo tres estudiantes habían concluido el nivel superior, que posteriormente se equiparó a la Licenciatura en Música: Lucía Jiménez Ferraz (1955) y Julieta Bonilla Baldares (1966), ambas en canto y Félix Mata (1971) en piano (Viquez, 1992).

En la década de 1960, Costa Rica adoptó un nuevo modelo económico basado en la sustitución de importaciones, lo que provocó un repunte en el nivel económico del país, situación que se vio reforzada por los altos precios del café en la década siguiente. La bonanza económica hizo posible que el Estado costarricense emprendiera una serie de políticas a favor de la cultura y el arte, las cuales fueron llevadas a la práctica por medio de la Dirección General de Artes y Letras. Durante el último mandato de José Figueres Ferrer (1970-1974), se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes que inició sus labores en 1971. Una de las primeras acciones fue la creación del Departamento de Música, que tenía el propósito de promover la investigación, el rescate y la divulgación de la música costarricense. Ese mismo

² Para conocer sobre este periodo se recomienda el trabajo de la musicóloga Tania Vicente (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*.

año, el viceministro Guido Sáenz, emprendió la tarea de reorganizar la Orquesta Sinfónica Nacional con el objetivo de elevar su nivel musical. Por primera vez en la historia del país, se disponía de un presupuesto adecuado para comprar instrumentos de buena calidad y garantizar un salario digno a los músicos. La nueva orquesta requirió la contratación de músicos en el exterior, los cuales vinieron al país con una doble función: tocar con la orquesta y ejercer la docencia en el Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional, el cual fue inaugurado en 1972 (Zúñiga, 1992). Con estos acontecimientos y, tal como afirma Vicente (2013), para 1972 estaban dadas las condiciones para la profesionalización de la Música en el Valle Central.

1972-1975: época de crisis y Seminario de Reestructuración

Fue una época de gran efervescencia en el ambiente musical del país y la atención giraba alrededor de la Orquesta Sinfónica y su Programa Juvenil, que contó con un gran apoyo estatal. El Conservatorio, no solo perdió el protagonismo que había tenido en épocas pasadas, sino que se le consideró el responsable de no haber preparado los músicos requeridos para la nueva orquesta (Flores, 1978). Como se mencionó anteriormente, muchos músicos tuvieron que ser contratados en el extranjero y, sin proponérselo, esto tuvo un impacto importante en el Conservatorio, pues muchos de ellos se incorporaron a la institución como docentes. Así, además de impartir sus lecciones, sirvieron de ejemplo y estímulo a los jóvenes estudiantes respecto a lo que debía ser un músico profesional (Vicente, 2013).

En 1972, el Departamento de Artes Musicales³ estaba ubicado a un costado del Parque Morazán, separado del campus de la Universidad de Costa Rica. Este carecía de equipo adecuado, instrumentos y demás recursos, y no contaba con parámetros para orientar y evaluar la labor docente. Las primeras reformas curriculares, que se habían llevado a cabo en 1968 y 1971, apuntaban en la dirección correcta, pero no fueron suficientes para llenar las expectativas de una generación de estudiantes que exigía una mejor formación que les permitiera hacer de la música su profesión. Por lo tanto, la escuela se dividió en dos grupos, uno más conservador y otro que exigía un cambio inmediato. A esta situación, se le sumaron serios errores de la administración que provocaron una situación de caos y discordia (información basada en entrevistas y experiencia personal).

³ En 1968 se reorganiza la Facultad de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música se convierte en Departamento de Artes Musicales, nombre que conserva hasta 1974 cuando adquiere su nombre actual: Escuela de Artes Musicales. Como dato curioso, el nombre de Conservatorio Nacional de Música permanece en el imaginario de estudiantes y profesores hasta la década de 1980 como lo demuestran programas de concierto de 1983 (Archivo Histórico Musical, Álbum 1983).

En mayo de 1973, un grupo de estudiantes, liderados por la Asociación de Estudiantes, tomó las instalaciones e impidieron el ingreso a profesores y administrativos. Con este acto, exigían ser escuchados por las autoridades universitarias que hasta ese momento habían estado ajenas a la problemática. En respuesta, el rector, Lic. Eugenio Rodríguez Vega, nombró una Comisión Institucional para investigar la situación. La Comisión presentó su informe en julio de 1974 y recomendó, entre otras medidas, la realización de un Seminario de Reestructuración (Chen & Thomas, 1974). Un extracto del informe de la Comisión dice así:

Del análisis cuidadoso de las situaciones planteadas y de otras que pudo observar, la comisión arribó a la conclusión de que, sin soslayar los aspectos negativos y conflictivos que fueron comprobados, resulta de mayor utilidad y conveniencia institucional plantear y recomendar una reorganización integral del Conservatorio, acorde con los mejores criterios técnicos en los campos docente y administrativo y, como su consecuencia, buscar la elevación del ambiente cultural y moral (Comisión investigadora de la EAM de la UCR, 1974, citado en Gurdíán, 1980).

El Seminario de Reestructuración se realiza del 17 al 31 de marzo de 1975 bajo la coordinación de la Dra. María Luisa Muñoz, asesora del Consejo Interamericano de Música de la Organización de Estados Americanos. Cuenta con una amplia participación del cuerpo docente y estudiantes y, por unanimidad, se aprueban los principios que van a orientar el desarrollo de la institución en los próximos años:

La Escuela de Artes Musicales, tal como lo exige el país y la época en que vivimos propenderá:

Al desarrollo armónico, orgánico e integral de las expresiones musicales.

A la creación, investigación, difusión y extensión del Arte Musical, para que llegue a todos los sectores de la ciudadanía costarricense, especialmente a todos los que se encuentran postergados en su legítimo derecho de conocer, apreciar y participar en una de las manifestaciones más importantes del espíritu humano.

A la formación de músicos profesionales idóneos, tanto en el aspecto instrumental, como en el vocal y teórico.

A la preparación del músico educador que pueda ejercer su profesión a cabalidad en las escuelas y colegios de la nación.

A reivindicar los valores estético-musicales de la nación ante el colonialismo cultural de que es objeto Latinoamérica en nuestra época (Muñoz, citado en Gurdíán, 1980).

Este manifiesto filosófico reconoce la responsabilidad de la institución con todos los sectores de la población; la importancia de rescatar, difundir y revalorizar el patrimonio

musical costarricense y la necesidad de fortalecer todas las disciplinas musicales. El Seminario de Reestructuración constituye un hecho histórico para la EAM porque abrió un espacio para reflexionar sobre el quehacer de la institución y su responsabilidad formadora en el contexto de la nueva realidad del país.

1975-1991: un nuevo modelo de escuela de enseñanza superior en música

Durante los años posteriores al Seminario de Reestructuración, la institución experimentó una importante renovación. Para comprender el proceso de cómo se diseña y conforma la EAM de 1975 a 1991, las dificultades que enfrenta y su impacto en el medio musical costarricense se seleccionaron siete aspectos: 1. Organización y administración, 2. Instalaciones y recursos didácticos, 3. Plan curricular y la formación de profesionales en música, 4. Personal docente y reemplazo generacional, 5. Los estudiantes en la Escuela de Artes Musicales, 6. Proyección artística y 7. Investigación y extensión.

Organización y administración

La estructura organizacional de la EAM quedó definida en el Seminario y, con pocas modificaciones, se mantuvo durante el periodo en estudio. Como órgano superior está la Asamblea de Escuela, compuesta por el Director, quien la preside, los profesores en Régimen Académico y una representación estudiantil no mayor al 25% del total de profesores miembros. Según Gurdían (1980), en el Seminario de Reestructuración se acordó nombrar un Director Administrativo⁴ quien, junto con un Comité de Docencia, conformado por los directores de departamento, dirigiría la Escuela. Dos años más tarde, la Asamblea de Escuela decidió descartar esta idea, aduciendo problemas de índole legal y administrativo⁵.

La escuela se organizó en tres departamentos: Ciencia musical y composición, Instrumental y canto y Pedagogía musical. Sobre el departamento de Extensión cultural, propuesto en el Seminario, se acordó que las actividades de extensión serían coordinadas entre los tres departamentos. El departamento Instrumental estuvo conformado en un inicio por las siguientes secciones: canto, cuerdas, vientos y teclado. Más adelante se incorporaron otras

⁴ A manera de justificación se decía que un músico no podía ser buen administrador. El puesto de director administrativo fue ocupado por dos años por el Lic. Fernando Castro, siendo el único director no músico que ha tenido la EAM.

⁵ El estatuto orgánico de la UCR no contempla la figura de director administrativo y le otorga al director funciones que inciden en el trabajo académico, por lo que se consideró inconveniente tener un director sin la adecuada preparación musical.

secciones como: la Etapa Básica o programa preuniversitario⁶, guitarra, percusión, estudios teóricos y dirección de orquesta y banda; por lo tanto, el departamento cambió de nombre a Instrumento, canto y dirección. Cada una de las secciones tenía un coordinador. Además, se elaboraron reglamentos para la Etapa Básica y para la Etapa Universitaria. De esta forma, se establecieron claramente las funciones, derechos y obligaciones de cada quien y se favoreció la participación de todos los sectores en la toma de decisiones.

En este periodo, la EAM contó con varios directores y cada uno imprimió su sello personal a la gestión administrativa. En la gestión de Fernando Castro (1975-1977) se llevó a cabo un ordenamiento de la labor administrativa y docente de la institución de acuerdo con los lineamientos aprobados en el Seminario de Reestructuración. Asimismo, se organizó los departamentos y constituyó la Etapa Básica de Música. Con Sara Mintz y Romas Joneliukstis (1977-1979) se elaboraron planes de estudio y programas. Siendo director José Luis Marín (1979-1983), quien asumió por segunda vez la dirección luego de ejercer el decanato de Bellas Artes, se dio un crecimiento importante de la escuela: aumentó el número de estudiantes y de profesores, muchos de ellos antiguos estudiantes del Conservatorio que regresaron al país luego de formarse en el extranjero; creció la oferta académica en el departamento instrumental y se introdujeron nuevas metodologías para la enseñanza de la música; se desconcentró la Etapa Básica de Música y se creó el programa en Santa Cruz. A partir de 1981 se empezó a consolidar un cuerpo docente, ofreciendo plazas en propiedad mediante concurso. La gestión de Jorge Acevedo (1983-1987) se preocupó por la proyección artística de la escuela y el rescate del patrimonio musical costarricense. Dos de sus proyectos más importantes fueron la apertura de etapas básicas en diferentes regiones del país y la creación de la Orquesta Sinfónica⁷. Finalmente, Enrique Cordero (1987-1991) continuó los proyectos de la gestión anterior y se preocupó por buscar el consenso y fomentar la participación de los profesores y estudiantes en la toma de decisiones.

⁶ En 1976, el programa para niños y jóvenes se incluyó dentro de los programas de Extensión Docente de la Vicerrectoría de Acción Social con el nombre de Etapa Básica de Música. Antes de esto, se les consideraba estudiantes universitarios, incluso con derecho a votar en las elecciones de la Asociación de Estudiantes. Hasta 1978 estuvo ubicado en el Departamento de Pedagogía Musical.

⁷ La Orquesta Sinfónica fue una orquesta remunerada, que dio espacio a docentes y estudiantes para tocar como parte de la agrupación o como solistas. Se mantuvo por unos pocos años.

Instalaciones y recursos didácticos

En 1976 la EAM se trasladó a un nuevo edificio de tres pisos ubicado en el campus universitario⁸. En ese mismo año se adquirieron veinte pianos nuevos, marca Yamaha, los cuales se instalaron en las aulas del primer piso y en los recién terminados cubículos del segundo piso. En noviembre de 1977, se terminó de acondicionar el auditorio, ubicado en el tercer piso, el cual se vio engalanado con un nuevo piano de cola de la prestigiosa marca Steinway⁹. El auditorio y su nuevo piano, ofrecieron el espacio para las actividades musicales de estudiantes, profesores y artistas invitados.

Con el tiempo se detectó que el edificio tenía problemas estructurales serios, tanto así, que, en 1985 el edificio se declaró “en emergencia”. Además, la ubicación del auditorio no reunía las condiciones óptimas¹⁰, la contaminación sonora entre las aulas interfería con el trabajo académico y no había espacio para la biblioteca y la fonoteca. Las situaciones más urgentes se corrigieron, al menos parcialmente, pero para otras, como la ubicación del auditorio y la falta de espacio para la biblioteca, la solución debió esperar hasta más allá del periodo en estudio.

En cuanto a equipo, instrumentos y otros recursos, estos fueron adquiridos poco a poco. Los materiales didácticos fueron actualizados con el aporte de los profesores que, conscientes de la poca disponibilidad en el país, los habían adquirido en el exterior. También hubo una preocupación entre los docentes por preparar métodos y compendios para los diferentes cursos. Las condiciones de infraestructura y recursos para el trabajo académico no fueron las idóneas, pero sí mejoraron considerablemente y esto contribuyó a un mejor desempeño de profesores y estudiantes.

Plan curricular y la formación de profesionales en música

El Conservatorio Nacional de Música ofrecía un plan curricular organizado en dos ciclos que se mantuvo hasta 1968, año en el cual se llevaron a cabo las primeras modificaciones. Se aprobó un plan de estudios para la carrera de Licenciatura en Música, se definió un programa de enseñanza de la música exclusivo para los niños y jóvenes (futura Etapa Básica) y se creó el Profesorado en Música, un paso muy importante para la institución, debido a que, de esta manera, reconocía su responsabilidad en la formación de los maestros

⁸ El acto de inauguración del nuevo edificio se realizó el 2 de marzo de 1977.

⁹ El piano fue donado por la Primera Dama de la República, Sra. Marjorie de Oduber, y fue inaugurado el 18 de abril de 1978 con un concierto en el que participaron los estudiantes de piano más aventajados.

¹⁰ El acceso al tercer piso era difícil y el ruido de la calle interfería con la música.

de música. Asimismo, en 1971 se aprobaron nuevos planes de estudio y se amplió la oferta académica con las carreras de Bachillerato y Licenciatura con énfasis en Instrumento, Canto, Dirección Orquestal y Coral, Ciencia Musical y Composición.

Tabla 1. Grados académicos y reformas a los planes de estudio hasta 1991¹¹

Año	Énfasis	Duración	Grado universitario*
Hasta 1968	Instrumental	I ciclo, 5 años II ciclo, 3 años	Equiparado a Certificado de Aptitud para la Enseñanza de la música Equiparado a Licenciatura en música
1968	Docencia** Instrumento	3 años 4 años	Profesorado en música Licenciatura en música
1971	Docencia Instrumento o canto Dirección orquesta y coral Ciencia Musical o composición	3 / 4 años 3/ 5 años	Profesorado en primaria/ secundaria Bachillerato en música / Licenciatura Bachillerato en música / Licenciatura Bachillerato en música / Licenciatura
1976	Docencia Instrumento o canto*** Dirección orquesta y coral Ciencia Musical o composición	4 años No varía	Bachiller en la enseñanza de la música No varía No varía No varía
1978	Instrumento o canto Dirección	No varía	No varía pero se elimina el curso de Ciencia Musical y se incluyen materias teóricas independientes****
1989	Docencia	3 / 4 años	Profesorado / Bachillerato
1991	Docencia	No varía	Se reforma el contenido del plan de estudios*****.

Fuente: Elaboración propia basada en información suministrada por la Oficina de Registro de la UCR.

¹¹ *Con variaciones en el nombre del título otorgado: Música, Artes Musicales, con énfasis en (piano, clarinete, entre otros), con especialidad en...

** Carrera compartida con la Escuela de Formación Docente y administrada por esta.

***Énfasis en: canto, piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot, trompeta, tuba y guitarra. Se menciona el corno francés y el trombón aunque no hay graduados en este período.

**** El Curso de Ciencia Musical, que agrupa 10 materias teóricas se mantiene para los énfasis en ciencia musical, composición y docencia. Se justifica el cambio por la mejor formación que tienen los estudiantes de las carreras de instrumento, canto y dirección que tienen como requisito de ingreso haber aprobado la Etapa Básica. Esto aumenta el número de cursos en la escuela al tener dos troncos comunes en materias teóricas.

***** Se separa el curso de Ciencia Musical en varios grupos de cursos. Se varía el enfoque de algunos cursos como Introducción a la etnomusicología en sustitución de Seminario de investigación folclórica y se agrega otros nuevos como Dirección de conjuntos instrumentales.

De acuerdo con lo aprobado en el Seminario de Reestructuración, una de las primeras acciones fue la de revisar y replantear los planes de estudio vigentes y elaborar nuevos programas para los cursos, tanto en el nivel universitario como en el preuniversitario.

Se puede observar que las especialidades aprobadas en 1971 se mantuvieron hasta el final del periodo. Se realizaron modificaciones a los contenidos del plan de estudios, agregando, eliminando y separando cursos. En la carrera de Enseñanza de la Música, compartida con Formación Docente, se dieron muchas variantes en el nombre, en ocasiones atendiendo directrices del Ministerio de Educación Pública, por ejemplo, la separación en primaria y secundaria o la salida al Profesorado.

La revisión y modificación de los programas de cursos con el objetivo de mejorar la calidad de la enseñanza fue una práctica constante en este periodo en contraste con la época anterior. El currículo de la EAM se vio enriquecido tanto por los conocimientos de los jóvenes docentes formados en escuelas de diferentes partes del mundo, así como por la experiencia de los profesores más antiguos. La implementación de los nuevos planes y programas fue un proceso lento y controversial, pues, en algunos casos, implicaba cambiar la forma cómo se había trabajado por muchos años (Actas 1976, Archivo Institucional).

Personal docente y reemplazo generacional

Durante el periodo en estudio y, especialmente en la década de 1980, se incorporaron a la EAM muchos nuevos profesionales, tanto costarricenses como extranjeros. Como se mencionó anteriormente, algunos músicos que vinieron al país para tocar con la nueva Orquesta Sinfónica también desempeñaron el papel de profesores en la EAM, lo cual permitió el desarrollo de cátedras prácticamente inexistentes como fagot, percusión, flauta, oboe y otros. Con algunas excepciones, la intención de estos músicos no era residir por mucho tiempo en el país. La crisis económica de 1980 y la devaluación del colón con respecto al dólar provocó la partida de muchos de ellos y las plazas vacantes fueron ocupadas por músicos costarricenses. Estos jóvenes profesionales, muchos con estudios superiores en el extranjero, encontraron en la EAM el espacio para poner en práctica nuevas ideas y metodologías.

La EAM mantuvo la política de abrir concursos de antecedentes para ofrecer estabilidad laboral a los nuevos profesionales y se establecieron requisitos para garantizar la idoneidad de los profesores que optaban por una plaza en propiedad (Actas 1981, Archivo Institucional). La tabla 2 y el gráfico 1 ilustran este proceso. La información fue tomada de las listas de asistencia a las Asambleas de Escuela de 1977 a 1991. Estas fueron seleccionadas al azar, un acta por año. El gráfico 2 muestra la distribución de profesores por especialidad en 1985.

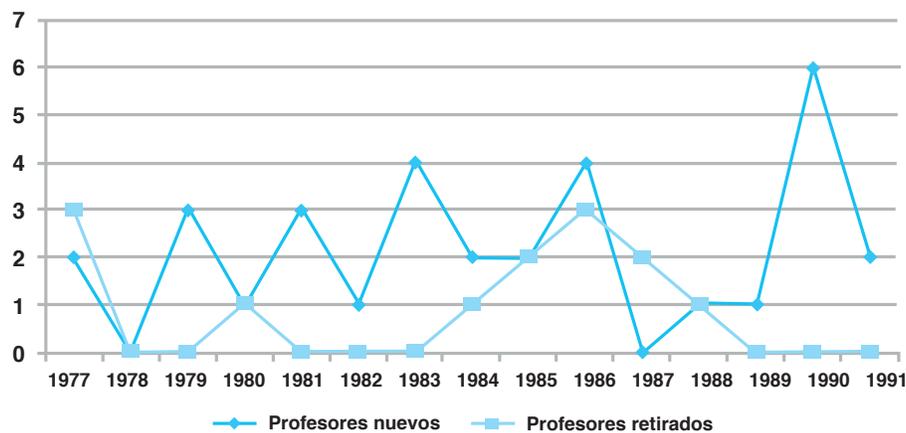
Tabla 2. Profesores en propiedad según especialidad

Año	Cuerdas	Piano	Canto	Teóricos	Vientos	Historia	Enseñanza Música	Guitarra	Total
1977	1	6	4	4	1	1	0	0	17
1978	1	6	4	4	1	1	0	0	17
1979	1	7	4	5	1	1	1	0	20
1980	1	7	4	5	1	1	1	0	20
1981	2	7	4	6	2	1	1	0	23
1982	2	7	4	6	2	1	2	0	24
1983	2	10	4	7	2	1	1	1	28
1984	2	9	4	8	3	1	1	1	29
1985	2	10	3	6	4	0	1	2	28
1986	2	10	4	6	3	0	1	2	28
1987	1	10	2	6	3	0	1	2	25
1988	1	11	2	5	3	0	1	2	25
1989	1	11	2	5	3	0	1	3	26
1990	4	13	2	6	4	0	1	3	33
1991	4	13	2	6	5	0	1	4	35

Fuente: elaboración propia basada en la información tomada de las Actas de Asamblea de la Escuela de Artes Musicales, (conservadas en el Archivo Institucional de la EAM) y el Centro de Evaluación Académica de la UCR.

Como se puede observar, la EAM duplicó su personal en propiedad en este periodo.

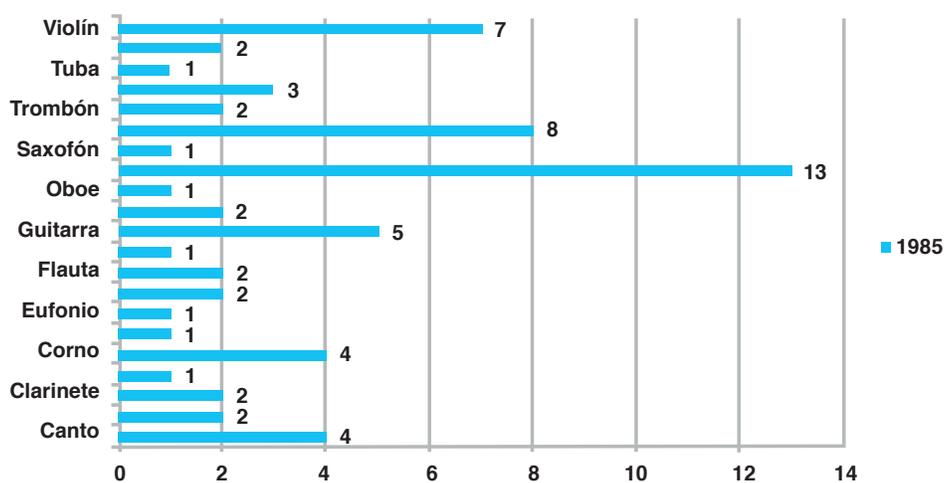
Gráfico 1. Profesores nuevos y profesores retirados



Fuente: elaboración propia basada en información conservada en el Archivo Institucional de la EAM.

De 1977 a 1991, 32 profesores ganaron por concurso una plaza en propiedad. De los 17 profesores en propiedad que había en 1977, 13 (76.5%) se habían retirado para 1988. El 88.5% de los profesores en la Asamblea de Escuela de 1991 ingresaron a Régimen Académico en este periodo.

Gráfico 2. Distribución de profesores por cátedra en 1985



Fuente: elaboración propia basada en información conservada en el Archivo Institucional de la EAM.

La información se tomó de un Acta de Asamblea Ampliada a la que estaban convocados todos los profesores de la EAM: en propiedad, interinos, invitados y recontractados. En total son 65 profesores nombrados en 18 instrumentos diferentes, además de los cursos teóricos, Historia y Educación musical. La sección de piano es la que posee más profesores, ya que es un curso incluido en todos los planes de estudio, independientemente de la especialidad.

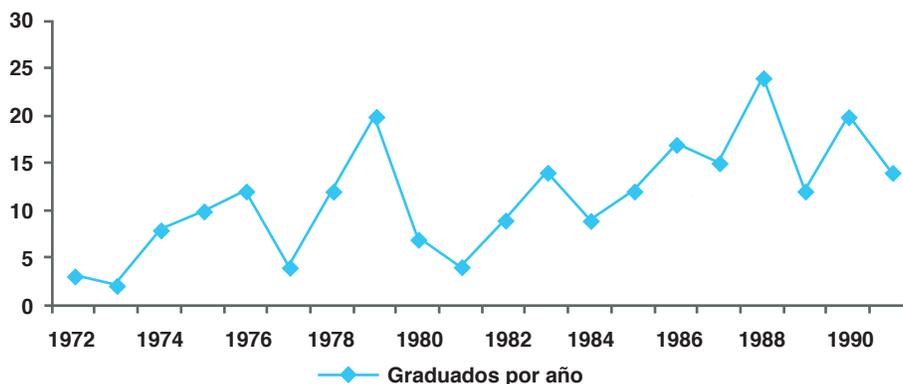
Se puede afirmar que de 1977 a 1991 se consolidó un cuerpo docente con estabilidad laboral y para 1991 se había efectuado un cambio generacional en la composición de la Asamblea de Escuela. De igual forma, para mediados de la década de 1980 había aumentado significativamente la oferta académica al incluir instrumentos que antes no era posible enseñar por falta de educadores. Fue en ese momento cuando los nuevos profesionales empezaron a tomar las riendas de la institución al ingresar a Régimen Académico y ocupar puestos de dirección y coordinación, lo cual dio pie a un cambio de mentalidad y, por ende, la renovación de la EAM.

Los estudiantes en la EAM

A partir de los acontecimientos de 1973, la Asociación de Estudiantes mantuvo una participación activa en las decisiones de la institución. Con el traslado de la EAM al campus Rodrigo Facio, en febrero de 1976, los estudiantes tuvieron la oportunidad de insertarse activamente en la vida universitaria y contaron con mejores condiciones para el trabajo académico. Desde principios de la década de 1970, muchos estudiantes de la EAM buscaron opciones para estudiar en el extranjero con el propósito de obtener una buena formación musical. La mayoría fueron becados por gobiernos o instituciones y otros lo hicieron por su propia cuenta. Los principales destinos fueron la Unión Soviética, Alemania, Francia y España, en Europa, Chile y Argentina en Suramérica y los Estados Unidos de América en Norteamérica (Información basada en las entrevistas y en la experiencia personal).

El acercamiento a la vida universitaria, la organización del trabajo académico, el contacto con profesores con conocimientos actualizados y el aumento en la actividad artística son factores que favorecieron el desempeño de los estudiantes, lo que desembocó en un aumento en la cantidad graduados. Los siguientes cuadros muestran datos sobre el número de estudiantes graduados de la EAM y las áreas de especialidad. El número de graduados y las áreas de especialidad constituyen un parámetro importante para determinar el cumplimiento de los objetivos propuestos en el Seminario en cuanto a la formación profesional.

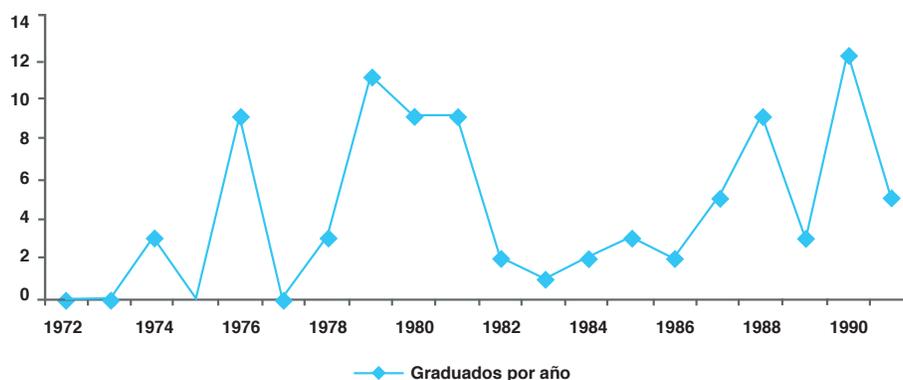
Gráfico 3. Graduados de la Escuela de Artes Musicales: Bachillerato y Licenciatura en Música con diferentes énfasis.



Fuente: elaboración propia con datos proporcionados por la Oficina de Registro e Información de la Universidad de Costa Rica (ORI-3671-2011).

Entre 1972 y 1991 la EAM graduó 228 estudiantes, 76 de ellos con licenciatura, un número muy significativo si se compara con los 3 graduados hasta 1971.

Gráfico 4. Graduados de las Escuelas de Artes Musicales y Formación Docente, carrera compartida: con diversos nombres como Profesorado en Enseñanza Media o Educación Secundaria en Música, con especialidad en música, en el ramo de la música y Bachillerato en la Enseñanza de las Artes Musicales o de la Música.



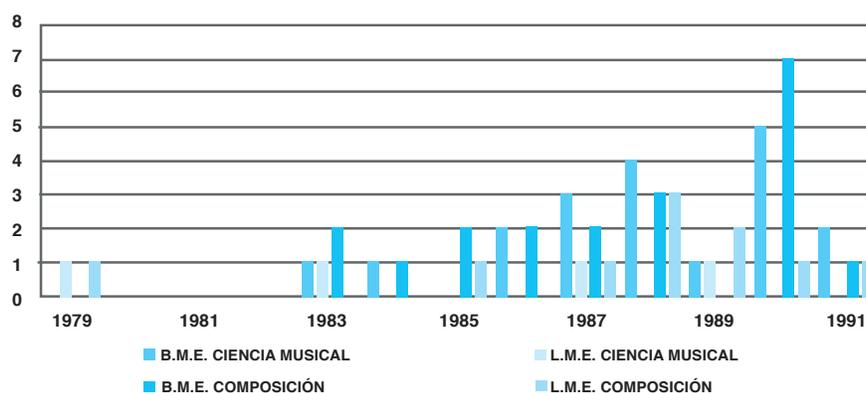
Fuente: elaboración propia basada en información suministrada por la Oficina de Registro de la UCR.

En los gráficos 3 y 4 se puede apreciar que la EAM mantuvo una curva ascendente en cuanto a graduados, tanto en las carreras propias como en la carrera de Enseñanza de

la Música, compartida con la Escuela Formación Docente. Entre 1978 y 1979 se dio un pico ascendente provocado por los estudiantes de planes antiguos que finalmente lograron graduarse. Esto demuestra la pertinencia de las reformas curriculares implantadas.

Las carreras nuevas de Ciencia Musical y Composición muestran un importante número de graduados, particularmente al final del periodo.

Gráfico 5. Graduados en Ciencia Musical y Composición



Fuente: elaboración propia basada en información suministrada por la Oficina de Registro de la UCR.

En esta tabla 3 se puede apreciar que piano, guitarra y canto son los instrumentos que presentan más graduados con el grado de licenciatura. El piano y el canto, especialidades que ya tenían un buen desarrollo, mantuvieron un lugar importante. Es de destacar el número de graduados en guitarra, especialidad que, hasta finales de la década de los setenta no tenía mayor presencia en el país. En las maderas y metales destacan la flauta con seis bachilleres y dos licenciados y la trompeta con cuatro bachilleres y cuatro licenciados, cátedras que en este periodo empiezan a tomar fuerza.

Tabla 3. Graduados en el Departamento de instrumento, canto y dirección

Especialidad	Bachillerato	Licenciatura	Especialidad	Bachillerato	Licenciatura
Cuerdas	12	5	Piano	20	18
Maderas	12	5	Canto	8	7
Metales	6	5	Guitarra	9	6
Dirección	2	3			

Fuente: elaboración propia con datos proporcionados por la Oficina de Registro e Información de la Universidad de Costa Rica (ORI-3671-2011).

Al considerar la relevancia de estas graduaciones se debe tomar en cuenta que la formación en música, especialmente en un instrumento, debe iniciarse en edades tempranas y que las carreras requieren de un alto grado de especialización. Por esas razones no pueden ser esperadas graduaciones masivas ni comparar las promociones con otras carreras convencionales. Muchos de estos profesionales, estudiantes de la EAM entre 1972 y 1991, han destacado en los diferentes campos del quehacer artístico musical, como instrumentistas, investigadores, compositores y educadores musicales; algunos han ganado premios nacionales e internacionales y su labor se ha proyectado más allá de nuestras fronteras.

Proyección artística

Para el estudio de la proyección de la EAM en los diferentes campos se utilizó como principal fuente la información conservada en los Álbumes que se encuentran en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales¹². El número de folios en cada álbum es muy variado y su contenido se divide entre programas de conciertos, afiches, artículos y gacetillas de prensa. Es importante apuntar que el álbum de 1982 contiene el mayor número de programas de conciertos, 70 en total; mientras que el álbum de 1986 conserva 82 artículos y gacetillas de prensa, superando a los otros años. El periódico con mayor presencia es *La Nación*, aunque también hay artículos de *La República*, *Pueblo*, *Universidad*, *Eco Católico*, *Excelsior* y *La Prensa Libre*. En general, durante la década de 1980 hay un aumento de la información recopilada en comparación con las décadas anteriores.

La actividad artística se clasifica en tres grupos: un primer grupo lo constituyen las actividades con impacto local, esto es, aquellas que se realizaron en el ámbito de la UCR, por ejemplo conciertos de estudiantes y presentaciones en graduaciones. Un segundo grupo lo conforman las actividades con impacto nacional, pues se realizaron fuera del espacio universitario, por ejemplo en teatros y comunidades. Un tercer grupo son las actividades con impacto internacional, de las cuales se registran pocas y principalmente se dieron en México y Centroamérica.

¹² Los álbumes son documentos valiosos para estudiar el quehacer artístico de la escuela pues contienen recortes de artículos publicados en los periódicos y programas de mano de las actividades promovidas por la EAM. Lamentablemente faltó rigurosidad en el trabajo de recopilación: en algunos casos no se indica la fecha o la fuente, los documentos están duplicados o mal ubicados y no se establecieron criterios para la selección. Las actividades registradas en los álbumes constituyen una muestra de la proyección artística de la EAM, pero de ninguna manera se debe considerar que fueran las únicas.

Las tablas 4, 5 y 6 muestran algunas de las agrupaciones musicales que se mencionan en los álbumes, las producciones de ópera y otras actividades impulsadas por la EAM.

Tabla 4. Agrupaciones musicales

1972-1985	1986-1991
Trío de la UCR	Camerata de violas
Dúo Cabezas Caggiano (violín y piano)	Trío de Artes Musicales
Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música	Grupo Música Hispana
Camerata Vivaldi	Dúo Meneses y Aguilar (flauta piano)
Coro de Cámara de la EAM	Dúo Vargas (piano cuatro manos)
Quinteto de vientos	Dúo Mora Duarte (violín y piano)
Orquesta de guitarras	Dúo Chaverri y Siliézar (flauta y viola)
Conjunto Universitario de Música Antigua	Dúo Johanning y Morales (flauta y piano)
Conjunto de metales Paz	Dúo Flautémbolo
Conjunto Mangoré	Grupo Metales Unión
Dúo Syrinx	
Orquesta Sinfónica	

Fuente: Elaboración con base en la información de los Álbumes del Archivo Histórico de la EAM.

Entre las actividades artísticas destacan las producciones de ópera que fueron constantes en los años estudiados, prácticamente una por año.

Tabla 5. Óperas

1972	El matrimonio secreto de Cimarosa	1973	La traviata de Verdi
1975	L'elisir d'amore de Donizetti	1976	Cavalleria rusticana de Mascagni
1977	Orfeo y Euridice de Gluck	1980	Tosca de Puccini
1980	El pájaro de fuego de Gutiérrez	1981	El barbero de Sevilla de Rossini
1983	Carmen de Bizet	1983	Cavalleria rusticana de Mascagni
1983	Mamaduka de Acevedo	1984	L'elisir d'amore de Donizetti
1986	Il maestro di música de Pergolesi	1986	El sukia de Acevedo
1986	Fuego y sombra de Lil Picado	1987	Serrabá de Acevedo
1988	Ópera cantata con poesía de J.Debravo		

Fuente: Elaboración con base en la información de los Álbumes del Archivo Histórico de la EAM.

Organizadas con apoyo de la EAM, algunas de estas actividades se mantienen vigentes en el siglo XXI y su impacto ha trascendido nuestras fronteras.

Tabla 6. Otras actividades¹³

	Actividad	Comentarios
1980	I concurso de composición para guitarra	El concurso pretendía fomentar entre los compositores la creación de repertorio para la guitarra, prácticamente inexistente en el país. Las obras compuestas han sido grabadas y son parte del repertorio mundial de la guitarra*.
1980	I concurso nacional de guitarra	Con el propósito de motivar a los ejecutantes del instrumento, los premios consistían en una guitarra de concierto, becas para cursos en el extranjero y oportunidades para tocar**.
1982	Simposio Centroamericano de Educación Musical	Constituye un primer intento por reunir a los educadores musicales de la región para compartir experiencias y enriquecerse mutuamente. Después de varios eventos similares en 1995 se creó en Costa Rica el Foro Latinoamericano de Educación Musical, FLADEM, una red profesional que reúne a los educadores musicales a través del continente latinoamericano. En el 2017 se celebró en México el XXIII Seminario FLADEM.
1984	I temporada UNA HORA DE MÚSICA	Temporada mensual de conciertos de música de cámara en el Teatro Nacional que luego evolucionó a lo que hoy en día es el Festival Internacional de Música Credomatic.
1987	I Festival Internacional de Guitarra Andrés Segovia	Celebró su XXV edición en el 2012 y ha sido un pilar fundamental para el desarrollo de la guitarra en Costa Rica.
1989	II Foro de Compositores del Caribe	El primero se llevó a cabo en 1988 en la Universidad de Puerto Rico. Fue creado con el propósito de crear un intercambio productivo entre creadores, investigadores e intérpretes de la música caribeña. En el 2005 Costa Rica fue la sede de la XV edición.

Fuente: Elaboración con base en la información de los Álbumes del Archivo Histórico de la EAM.

¹³ *El ganador del I concurso fue Carlos Castro, graduado de la EAM y destacado compositor ganador un Grammy Latino en 2008.

**Entre los primeros ganadores están guitarristas destacados como Randall Dormond, José Arias y Edín Solís del grupo Editus.

De la actividad artística y de divulgación de la EAM, tal y como se refleja en los Álbumes, se puede decir que, particularmente, a partir de la década 1980 la institución desplegó una gran actividad y se proyectó de muchas formas a la comunidad. Además de las producciones de óperas y cantatas ya mencionadas, destacan los conciertos a cargo de la Orquesta Sinfónica (fundada en 1983), los conciertos ofrecidos por solistas y grupos de cámara conformados por profesores de la institución y los conciertos de los grupos musicales de la EAM como el Coro, la Orquesta de guitarras, la Banda Sinfónica y el grupo de jazz. También, se realizaron gran cantidad de actividades didácticas y se estrenaron obras de compositores costarricenses, entre ellos: Benjamín Gutiérrez, Alcides Prado, Jorge Acevedo y los conciertos en homenaje a Alirio Campos y Rocío Sanz (1984). En 1987 se organizó la primera Maratónica Musical, actividad que se realiza desde entonces al finalizar cada semestre, en donde es expuesto el trabajo realizado por los estudiantes, tanto solistas como grupos de cámara y agrupaciones.

Es evidente que durante este periodo la EAM tuvo una presencia muy importante en el medio musical costarricense, promoviendo actividades que le permitieron proyectarse en el plano nacional e internacional y abriendo espacios para la proyección artística de estudiantes, grupos de cámara y solistas.

Investigación y extensión

Los Álbumes también contienen valiosa información sobre los proyectos de extensión e investigación. En 1978 se realizó el Primer Seminario “La música en Guanacaste” y en 1980 finalizó un proyecto de investigación con la producción de un álbum de tres discos titulado *Acuarela musical guanacasteca*, ambos promovidos por Jorge Acevedo. De esta forma, la EAM dio un paso importante al reconocer y aceptar su compromiso con la investigación y el rescate de la música autóctona costarricense. Otras investigaciones posteriores dieron como resultado el disco titulado *Breve antología de la música indígena de Talamanca* en 1982 y el libro *La música en las reservas indígenas de Costa Rica* en 1987¹⁴.

Por otro lado, algunos proyectos de graduación de los estudiantes de la carrera de Ciencia Musical rescataron las obras de compositores costarricenses. Estas iniciativas para la investigación y el rescate del patrimonio musical costarricense son ampliamente divulgadas a través de la prensa, posicionando a la EAM como pionera en estos campos. Proyectos tan importantes como el Archivo Histórico Musical y el Programa Patrimonio Musical Costarricense, que en la actualidad enorgullecen a la UCR, son el fruto de estos primeros intentos.

¹⁴ Trabajos realizados por Jorge Acevedo en conjunto con la antropóloga y premio Magón, Ma. Eugenia Bozzoli.

Es probable que el Seminario y la investigación sobre la música guanacasteca fueran factores catalizadores para que, en 1979, se fundara la Etapa Básica de Música (EBM) en Santa Cruz, en la Sede Regional de Guanacaste. Los objetivos que justificaron su creación fueron: “1. Formar profesores en pedagogía musical, 2. Capacitar al profesorado de música en servicio, 3. Formar instrumentistas de banda y orquesta, 4. Promover y desarrollar las manifestaciones musicales de la región” (*La Nación*, 1981, Álbum #67). Con la apertura de la EBM en Santa Cruz la EAM se unió al proceso de regionalización de la Universidad de Costa Rica, iniciado en 1972 con el III Congreso Universitario.

Con el paso del tiempo, se fundaron otras EBM en sedes regionales de la Universidad de Costa Rica: Occidente (1981), Puntarenas (1984), Limón (1988) y Turrialba (1988). Las EBM se han consolidado con el tiempo y han sido un núcleo fundamental para el desarrollo de la actividad musical en estas regiones (Romero *et al.*, 1991). Por muchos años fueron prácticamente la única opción que tenían los niños y jóvenes de lugares alejados del Valle Central de recibir una instrucción musical formal. Gracias a la labor de las EBM, en las últimas décadas ha sido posible desconcentrar la carrera de Enseñanza de la Música en las sedes de Guanacaste, de Occidente y de Turrialba. Además, los graduados de dichas sedes realizan una importante labor en las instituciones educativas de sus regiones.

A manera de conclusión

Se puede afirmar que durante el período de 1972 a 1991 en la EAM se gestó y consolidó un nuevo modelo académico-musical en los siguientes aspectos:

1. Se estableció una estructura organizacional que favorecía la participación de todos los sectores en la toma de decisiones y se elaboraron reglamentos que definían las funciones, derechos y obligaciones de todos los miembros.
2. Las condiciones para el trabajo académico mejoraron notablemente con un nuevo edificio y mejores instrumentos.
3. El currículo fue sometido a revisiones y modificaciones incorporando nuevas propuestas con el objetivo de mejorar la calidad de la enseñanza. Se amplió la oferta académica ofreciendo nuevas carreras.
4. El cuerpo docente obtuvo una posición laboral más estable al tener la posibilidad de contar con plazas en propiedad. La incorporación de jóvenes profesionales formados en diferentes países del mundo le inyectó dinamismo a la institución.
5. Todo lo anterior se ve reflejado en el desempeño de los estudiantes, lo que

redundó en un aumento significativo de los graduados y en el alto nivel de estos. Muchos de estos graduados han destacado a nivel nacional e internacional como instrumentistas, compositores, investigadores o educadores musicales.

6. La actividad artística fue importante, como lo demuestra la cantidad de agrupaciones que se formaron, el montaje de óperas y espectáculos, las presentaciones de la Orquesta Sinfónica y los talleres, festivales, maratónicas y concursos que se llevaron a cabo.
7. Se dieron los primeros pasos en el campo de la investigación, la cual estuvo orientada al rescate de la identidad musical costarricense. Con la creación de las EBM se proyectó la institución a otras zonas del país.

Tradición y renovación son dos aspectos que quedan claramente evidenciados en este trabajo. La Escuela de Artes Musicales fue capaz de reinventarse, responder a los retos de la época y proyectarse con éxito al siglo XXI.

Referencias

- Cabezas, A. I. (2011). *Un caso único en la Historia de la Música en Costa Rica*. San José: Lara Segura & Asociados.
- Castro, B. (ed.) (1985). *Fascículo 1103 Escuela de Artes Musicales. Catálogo general de la Universidad de Costa Rica*. San José: ICAP.
- Chen, H. & Thomas, S. (1974). *Informe de la Comisión investigadora de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica al Sr. Rector*. Archivo personal de H. Fernández.
- Documentos del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Subsección de Álbumes: Álbumes de 1943 a 1948 y de 1971 a 1991.
- Documentos del Archivo institucional: Actas de Asambleas de Escuela de 1976-1991 y planes de estudio de la Escuela de Artes Musicales.
- Elizondo, F. (2017). *Tradición y renovación musical. Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica de 1972–1991*. Alemania: Editorial Académica Española.
- Flores, B. (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Gurdián, A. & Castro, B. (1980). *Evaluación de la Escuela de Artes Musicales*. Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Docencia, Centro de Evaluación Académica.
- Oficio ORI-3671-2011. Títulos otorgados, Escuela de Artes Musicales, 1972-1991. Oficina

de Registro e Información, Vicerrectoría de Vida Estudiantil, Universidad de Costa Rica.

Romero, F.; Mora, A. & Palma, C. (1991). *Evaluación del programa de Etapa Básica de Música en los aspectos académico, administrativo y en la proyección cultural hacia la comunidad*. Vicerrectoría de Docencia, Centro de evaluación académica. San José: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.

Vicente, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el valle central de Costa Rica: de oficio a profesión (1940-1972)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Viquez, J. F. (ed.). (1992). *Escuela de Artes Musicales: Memoria del cincuenta aniversario 1942-1992*. Universidad de Costa Rica. San José: Litografía e imprenta Garino Ltda.

Zúñiga, V. (1992). *La Orquesta Sinfónica Nacional*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Personas entrevistadas para el desarrollo del trabajo:

Barquero, Zamira. 9 de noviembre de 2010. Escuela de Artes Musicales. San José.

Camacho, Marvin. 22 de octubre de 2010. Escuela de Artes Musicales. San José.

Cordero, Enrique. 16 de octubre de 2010. Escuela de Artes Musicales. San José.

Fernández, Higinio. 11 de octubre, 2010. Escuela de Artes Musicales. San José.

Field, Walter. 2 de noviembre de 2010. Casa de habitación de W. Field. San José.

Huertas, Ma. Eugenia. 4 de setiembre, 2010. Casa de habitación M. Eugenia Huertas. San José.

Jeremías, Isabel. 2 de diciembre de 2010. Escuela de Artes Musicales. San José.

Jiménez, Lucía. 4 de setiembre, 2010. Casa de habitación de M. Eugenia Huertas. San José.

Quesada, Marco A. 24 de febrero de 2012. Escuela de Artes Musicales. San José.

Zumbado, Luis. 12 de noviembre de 2010. Casa de habitación de F. Elizondo. San José.

Escuela de Artes Musicales, su labor en Guanacaste: Etapa Básica de Música en Santa Cruz

*School of Musical Arts, its Work in Guanacaste:
Basic Stage of Music in Santa Cruz:*

Raziel Acevedo¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Rigoberto Tablada Pizarro²
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

¹ Doctor en Métodos de Investigación, Diagnóstico y Evaluación por la Universidad Complutense de Madrid. Director de la Sede de Guanacaste de la Universidad de Costa Rica (UCR). Correo electrónico: RAZZIEL.ACEVEDO@ucr.ac.cr

² Investigador en la Sede de Guanacaste de la UCR. Máster en Administración Educativa. Correo electrónico: RIGOBERTO.TABLADA@ucr.ac.cr

Resumen

En la década de 1970, la Escuela de Artes Musicales acoge la idea de llevar la formación musical a las regiones del país, para fomentar el arte de los sonidos en poblaciones con poca o casi nula actividad artística. La propuesta era un hecho sin precedentes para la época; de ahí nace la Etapa Básica de Música en Santa Cruz, Guanacaste, fundada en 1978 por un equipo de profesores de Artes Musicales, liderados por el Lic. Jorge Acevedo Vargas, apoyado por el Centro Regional de Guanacaste y por un comité local con visión futurista que dedicó todos sus esfuerzos para plasmar el proyecto. Ahora bien, la misión no solo consistía en abrir el proyecto, sino también, integrar la formación académica musical universal y la tradición oral de Guanacaste, a fin de mantener y difundir, el acervo cultural musical de la provincia: una idea innovadora y poco desarrollada por el sistema musical costarricense. Desde los primeros días, la interacción entre la sociedad, representada por las familias y la Universidad representada por los profesores de Artes Musicales, integraron un equipo que hasta hoy se mantiene buscando recursos económicos, físicos y humanos para mantener y consolidar el sueño de la enseñanza musical en la región. El producto de ese esfuerzo se ve reflejado en la asistencia a los cursos de más de 8.000 niños y jóvenes de la región. Se han realizado más de 700 presentaciones musicales, reuniendo una asistencia de alrededor de 100.000 personas en 2500 horas de música tradicional y universal, dentro y fuera del país. Ese crecimiento se ha visto consolidado en artículos, festivales internacionales y discos. En el transcurso de los años se consolidó el proyecto sobre el acervo musical tradicional de Guanacaste. El objetivo de este artículo consiste en describir los procesos y actividades generadas por la Escuela de Artes Musicales, para implementar una Etapa Básica de Música en Santa Cruz Guanacaste, a fin de aportar información sintética y analítica sobre su quehacer. Para cumplir con ello, la investigación se fundamenta en el paradigma cualitativo, diseño descriptivo y exploratorio, utilizando como fuentes de información y sujetos de análisis, tres elementos: a) participantes del proyecto, b) documentos escritos e informes, c) discografía. Dentro de este entorno se empleará la entrevista abierta, reseñas y se triangulará la información con los docentes con más trayectoria dentro del proyecto.

Palabras clave: Música; Escuela de Artes Musicales UCR; música tradicional; música folklórica; folklore guanacasteco; proyecto de música

Abstract

During the 1970's, the School of Musical Arts welcomed the idea of bringing musical education to more remote areas of the country to encourage the art of sounds in populations with little or almost inexistent artistic activity. This proposal was unheard of at the time and through it, the "Etapla Básica de Música" ("Foundational Stage of Music") in Santa Cruz, Guanacaste was born. This institution was founded in 1978 by a group of music teachers, led by Prof. Jorge Acevedo Vargas, and supported by the Regional Center of Guanacaste and by a local committee with long-term vision that dedicated all its efforts to bring the project to fruition. The mission of this project consisted not only in getting it established, but also in integrating a comprehensive study of academic music and that of the oral tradition of music in Guanacaste in order to maintain and disseminate the cultural and musical roots of the province, an innovative idea not developed or encompassed by the system of music education in Costa Rica at the time. From its inception, the interaction within this society, represented on one side by the families and on the other by the University's music teachers, became a team that to this day, continues to work searching for resources (economic, infrastructural, and human) in order to maintain and consolidate the dream of musical education in the region. The product of these efforts is reflected in the attendance to classes by more than 8,000 children and youth in the region. More than 700 presentations have been given, gathering attendance of around 100,000 people in around 2,500 hours of traditional and academic music, both within the country and abroad. This growth has been documented in articles, international festivals, and recordings, and over the years, the project about the cultural roots of traditional music in Guanacaste has been established. The goal of this article is to describe the processes and activities generated by the School of Musical Arts to implement a Foundational Stage of Music in Santa Cruz, Guanacaste, in order to afford synthesized and analytical information about its ongoing activities. In order to do so, the research is based on the qualitative paradigm and the descriptive and exploratory design, using as its sources of information and subjects of analysis, three elements: 1) participants in the project, 2) written documents and reports, 3) discography. Within this context, open interviews and reviews will be used and this information will be coordinated with the teachers with longer trajectory in the project.

Keywords: Music; School of Musical Arts UCR; traditional music; folk music; Guanacaste folklore; music project

Una mirada retrospectiva

El año 1940 es una fecha significativa porque regresa la educación superior al país, después de casi cincuenta años de ausencia: es decir, durante la primera mitad de siglo XX el sistema educativo costarricense estaba fundamentado solamente en los estudios primarios y secundarios. Pero en su retorno, la Universidad beneficiaba a los habitantes del valle central, pues los residentes de las regiones alejadas no podían pensar en ingresar a los estudios superiores, debido en primer lugar, a las distancias entre la capital y sus hogares. En segundo, a los altos costos que conllevaba la manutención y traslado. La suma de estos y otros factores, reducían las posibilidades de estudio a los jóvenes de provincias alejadas. (Loría, 1997)

Tendrán que pasar unos años para que la situación empiecen a modificarse y será bajo el auspicio de la UNESCO, “a partir de las conferencias de la Habana (1946) y de Lima (1956) donde se tienden al mejoramiento de la educación en el Continente” (García, 2006, p. 9) con el planteamiento de políticas educativas internacionales que alentaban la democratización de la enseñanza, ampliando la cobertura de la educación superior a todas las regiones. Dentro de este contexto, bajo la rectoría del profesor Carlos Monge Alfaro (1961-1970), se conformó una comisión que:

Recomendó la desconcentración de los servicios universitarios en las zonas más alejadas del Valle Central (1968). El Consejo Universitario aprobó el inicio de programas de formación de maestros en San Ramón y su zona de influencia, y en Guanacaste, la preparación de técnicos agrícolas (Hernández, 2013, p. 154).

Con este primer paso inicia una tímida labor universitaria en las provincias, la cual verá su consolidación unos años después, con la gran reforma producida por el III Congreso Universitario (1971-1974) en donde se aprueba la regionalización de la educación superior, que echó abajo los temores de calidad y optó por apoyar a la comunidad regional, desconcentrando la educación superior (Camacho, 2012). La década de 1970 produjo grandes transformaciones y movimientos sociales en Costa Rica y este fue uno de ellos (Aguilar, 2009; Molina, 2008; Rojas, 1980).

Más aún, en esos años fue imprescindible la lucha dada por los grupos civiles; como la Comisión pro-universidad de Liberia, un grupo altamente organizado presidido por Lic. Julio Cesar Jaén, quienes presionaban desde diferentes vértices con el afán de abrir las puertas universitarias en Guanacaste: sus esfuerzos fueron esenciales en la apertura y consolidación de la Universidad en la región. Como hecho culminante de todos los pensamientos y esfuerzos, Loría (1997) expresa que en la sesión del Consejo Universitario N°1866 del 29 setiembre de 1971, se acuerda la apertura del Centro Regional de Guanacaste, el cual inicia funciones en 1972. A su vez, Hernández (2013) afirma que conjuntamente con la

apertura de las carreras universitarias, se establecieron sólidas relaciones con la comunidad regional por medio de Acción Social, mediante actividades culturales como conferencias y conciertos. Desde ese momento, la Acción Social se ha mantenido en constante crecimiento, llegando a consolidarse en diferentes áreas del saber: idiomas, agronomía, ingenierías, música, educación, derecho, turismo, empresas, entre otras. Después de más de cuarenta años el proceso se ha robustecido, abarcando las necesidades sociales de los pobladores.

Los primeros pasos: Escuela de Artes Musicales y sociedad santacruceña

La apertura de los Centros Regionales de la UCR era una realidad y en los años setentas la Escuela de Artes Musicales no podía quedarse imperturbable ante las tendencias de la época. Por ello, ahí había una corriente defendiendo la importancia y necesidad de ofrecer la enseñanza musical en los centros regionales: el grupo estaba liderado por el Lic. Jorge Acevedo Vargas, quién escribía en ese momento su libro *La música en Guanacaste* (Acevedo, 1980). Simultáneamente, existía un fuerte movimiento de la sociedad civil en Santa Cruz, que solicitaba la carrera de Agronomía rama de Fitotecnia y, para ello, la Municipalidad donaría una finca para las instalaciones y los ensayos. El acuerdo no era muy claro, pero la presión social era evidente (Hernández, 2013).

En toda esta efervescencia, para marzo de 1977, la comunidad santacruceña logra entrevistarse con el Lic. Jorge Acevedo Vargas en la Escuela de Artes Musicales, con el objetivo de crear una Escuela de Música para niños y adolescentes, similar a la existente en San José, Sede Rodrigo Facio. La propuesta se justificaba: a) en Santa Cruz funcionaba un servicio descentralizado de Estudios Generales, es decir tenían un edificio; b) las provincias lejanas a la capital estaban excluidas del desarrollo musical sistemático y el gobierno no brindaba apoyo; c) Guanacaste posee una vasta herencia musical innegable; d) la comunidad ofrece desinteresadamente atender las carencias presentes y futuras; y e) es una necesidad sentida que la Universidad favorezca las regiones (Aguilar, 1988). Estos y otros argumentos apoyaban plenamente la apertura del proyecto en esa comunidad.

Después del primer acercamiento hubo varias reuniones más, entre el Lic. Acevedo y la comunidad, las cuales llegaron a plasmarse en un documento fechado el 3 de julio de 1977, donde se solicita al entonces rector Dr. Claudio Gutiérrez Carranza, el estudio y apoyo para abrir una escuela de música al año siguiente, en el cantón de Santa Cruz. La misma fue atendida un tiempo después, por el Dr. Guillermo Chaverri Vicerrector de Docencia y Rector a.i., quién informó que el Rector no podía aprobar la solicitud de la comunidad para la apertura de una Escuela de Música, porque era un proceso sumamente complejo y lento. Después de explicarle las intenciones de crear una etapa básica música para niños y adolescentes, este recomienda retirar el documento de la rectoría y enviarlo al Centro Regional de Guanacaste.

La sugerencia se acogió y se remitió en 1978 a la Lic. Mireya Hernández Faerron, directora del Centro Regional 1974-1978, (Consejo Universitario, 1974). Ella lo atendió con emoción y mencionó “lo que se propone es algo nuevo para el Centro porque si se implantara, sería inicio de la carrera de música para este Centro” (Aguilar, 1988, p. 6). En ese momento se comprometió con la iniciativa, apoyando todas las gestiones ante las instancias universitarias para que el proyecto viera la luz. Vale la pena anotar que, en ese momento, el Lic. Acevedo trabajaba en el Centro Regional de Guanacaste un “programa de Acción Social de capacitación de profesores de educación musical en servicio” (Consejo Universitario, sesión 2528, p. 40) y ello había motivado a la sociedad santacruceña para aprovechar la posibilidad que solo tenía San José.

El Lic. Acevedo y Lic. Hernández, buscando enlazar gestiones universitarias, visitan el Consejo Universitario, 20 de noviembre de 1978. Su exposición ante las autoridades destaca entre otras cosas que “la Escuela de Artes Musicales está dispuesta a proporcionar al Lic. Acevedo, quién está muy encariñado con el proyecto. También regresan dos becarios de la Escuela” (Consejo Universitario, 1978, p. 39). Además, manifiestan por un lado, que en marzo de 1979 llegarán voluntarios japoneses a impartir lecciones de música y por el otro, que las familias están dispuestas a colaborar con el pago de los profesores, su alojamiento y comida. Sobre este tema Hernández (2013) menciona “obtuvimos mucha ayuda de las Vicerrectoras de Acción Social Dra. Eugenia Dengo de Fallas y Dra. María Eugenia Bozzoli de Wille” (p. 8). En este sentido se considera que el arribo del documento al Centro Regional de Guanacaste, fue un paso muy importante para hacer realidad la solicitud de las familias santacruceñas.

Apoyo de la Escuela de Artes Musicales: del ayer al presente

El comité santacruceño acompañado del Lic. Acevedo, visitó por esos años en dos ocasiones al Lic. Fernando Castro, director administrativo de la Escuela de Artes Musicales, pero éste no mostró mayor interés en el primer acercamiento. En la segunda oportunidad, expresó “desde el punto de vista administrativo era factible crear la etapa y ofreció su apoyo” (Aguilar, 1988, p.5). Estas palabras les motivaron a continuar y de inmediato se reunieron con el director interino de la Escuela, el profesor Romas Jonieliusktis. Además de él, también la directora Sra. Sara Mintz Goldgewicht, profesora de piano A desde 1955 (Consejo Universitario, 1955), recibió con alegría la iniciativa y nombró coordinador del proyecto al Lic. Jorge Luis Acevedo Vargas; posteriormente sería director de esa Escuela y decano de la Facultad de Bellas Artes (Consejo Universitario, 1988). A su vez, exteriorizaron que de consolidarse el proyecto, la Escuela apoyaría traspasando dos pianos en regular estado y otros instrumentos (Aguilar, 1988). Este era el impulso esperado por el grupo para abrir el proyecto en Santa Cruz, pues el compromiso de la Escuela era evidente y muy necesario.

Abierta la Etapa Básica de Música en Santa Cruz, otros directores de la Escuela de Artes Musicales, además del Lic. Acevedo, continuaron con el apoyo decidido para mejorar las condiciones musicales de la región, destacan: Lic. Enrique Cordero Rodríguez (Consejo Universitario, 1987), Lic. Higinio Fernández Cháves (Consejo Universitario, 1991, 1995), Lic. Gerardo Duarte Rodríguez (Consejo Universitario, 1999); M.M. María Clara Vargas Culler (Consejo Universitario, 2003). Durante sus gestiones se enviaron año con año: instrumentos nuevos o con poco uso, principalmente de maderas y bronces; libros de música; métodos para la lectura e instrumento. Simultáneamente, se fomentó el intercambio de profesores y estudiantes de la Escuela, con el fin de impartir no solo, clases de instrumento o teoría, sino también realizar presentaciones musicales o recitales.

En el transcurso de 1980 y 1990, la relaciones entre la comunidad y la escuela de Artes Musicales fueron muy cercanas, tanto así, que la sociedad motivada por el trabajo incansable de la Escuela, asumía gran parte de los gastos de hospedaje y alimentación de los grupos visitantes enviados por la Escuela. También, promovía y coordinaba giras a otros cantones de la provincia, a fin de incrementar el arte musical en la zona de influencia: el trabajo de la Escuela engranaba con las necesidades de la región y como agradecimiento la sociedad asumía un rol de soporte tangible.

A mediados de los noventa la suma de todos los esfuerzos dio sus frutos, cuando la Escuela autorizó la apertura de la Carrera de Educación Musical en el Recinto de Santa Cruz. Mediante este trabajo lograron obtener un título universitario en música, muchos de los primeros estudiantes del proyecto. La carrera fue un fuerte impulso a la región y el promedio alcanzado por sus estudiantes fue más alto que en el alma mater. Lamentablemente la Escuela, decidió no continuar con la desconcentración y la carrera se cerró.

Ingresados al siglo XXI, las relaciones entre la Escuela de Artes Musicales y la Etapa Básica de Música de Santa Cruz, se enfriaron totalmente y solo se han promovido algunos intercambios en formato de recital cada dos o tres años. Quizá esto se deba a dos elementos: por un lado, la jubilación de los profesores creadores del proyecto y por otro, los altos costos de traslado, alimentación y hospedaje para los participantes.

Los docentes de la Escuela de Artes Musicales y de la Etapa Básica de Música

La confianza de la Escuela de Artes Musicales en las políticas universitarias de desconcentración, fue un hecho muy importante, pero se debe reconocer la labor tesonera, dedicada y esforzada del Lic. Jorge Luis Acevedo, quién no solo realizó gestiones dentro de la Universidad, sino también, coordinó y apoyó las acciones del comité de familias santacruceñas. En este trabajo realizó el estudio técnico sobre la viabilidad del proyecto; elaboró los programas de los talleres de marimba y quijongo; negoció la colaboración del embajador de Japón y su

gobierno con profesionales de ese país; se reunió en múltiples ocasiones con la Municipalidad de Santa Cruz, la Junta de Educación y la Dirección de la Escuela María Leal, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. De la misma forma instó a los diputados de la zona para otorgar partidas específicas y sobre todo, la creación de un apartado en la Ley de espectáculos públicos que dotó de recursos económicos al proyecto (Aguilar, 1988).

También participaron en este recorrido inicial, los profesores de la Escuela: Lic. Enrique Cordero, Lic. Higinio Fernández, Lic. Andrés Saborío Bejarano y Bach. Luis Paulino Castro Chan. Ellos viajaron desde San José a Santa Cruz, durante varios años, para impartir lecciones, cursos de instrumento y hacer recitales. Durante esos años, cabe destacar también las acciones de los docentes de la región: en marimba Ulpiano Duarte Arrieta, Teodoro Guadamuz de la O en trompeta y teoría, Isidoro Guadamuz de la O en trombón y quijongo, Walter Pizarro Ruíz, trombón, Santos Leal Zelaya en Guitarra y Sacramento Villegas Villegas banda y teoría. Este cuerpo inició las labores del proyecto, impartiendo cursos de teoría musical y recitales dentro y fuera de la provincia de Guanacaste.

Adicionalmente, a mediados de 1980 se incorporan: Lic. Liubov Sliesarieva (teoría), M.Ed. Freddy Navarro Gutiérrez (trombón), Lic. Miguel Marchena Hernández (tuba), Prof. Werner Korte Núñez (piano), Lic. José María Alan Mora, profesores Luis Gerardo Vega Chavarría y Liliana Li (guitarra), Lic. Gregorio Duarte Castro (maderas), Lic. Jorge Duarte (trompeta), Prof. José Ángel Espinoza Leal (trompeta), Gilberth Matamoros López (maderas), M.M. Álvaro Guevara Duarte (maderas), Dr. Raziél Acevedo Álvarez (banda y teoría). Los dos últimos se dieron a la tarea de elaborar el reglamento institucional, construir el inventario, conseguir instrumentos y computadoras, diseñar la plataforma de matrícula y sobre todo la construcción del edificio.

Vale la pena rescatar el interés y apoyo del M. Benjamín Gutiérrez Sáenz, quién observando en 1993 el nivel de la banda de la Etapa Básica, decidió facilitar su transcripción para Banda del Concierto en la menor del compositor Edvard Grieg (1843-1907), opus 16. Ese mismo año, en una velada nocturna en la Casa de la Cultura de Santa Cruz, lo interpretó al piano, bajo la batuta de Raziél Acevedo: acompañado de la banda de estudiantes. Esta actividad resultó un hito en la comunidad, pues una personalidad musical de esa estatura artística, se había hecho acompañar por los estudiantes de un proyecto. Para ellos y la comunidad, fue un evento imborrable, lleno de energía, motivación y preocupación por brindar lo mejor de sí. Ellos se prepararon por largo tiempo, para estar a nivel del evento y demostrar su capacidad, tenacidad y esfuerzo.

Ese mismo año, el Lic. Jorge Acevedo y Lic. Ana Lorena Gómez, soprano, junto con otros profesores de la escuela de Artes Musicales, cantaron parte de la ópera *La Arlequinata* de Antonio Salieri (1750-1825). Nuevamente la banda de la Etapa Básica es la encargada de

acompañar a los cantantes, siendo ello, indudablemente un punto alto en la interpretación musical de los jóvenes del proyecto y un espacio poco visto en la región. Una década después, se integran en giras artísticas y clases de instrumentos los profesores de la Escuela de Artes Musicales, M. Mario Solera Salas, Dr. Alejandro Gutiérrez Mena y Dr. Juan Manuel Arana Bolaños. Estos continúan sus visitas a la región, llevando grupos musicales con diferentes formatos, sea banda sinfónica u orquesta sinfónica.

Por otra parte, el final de la década e inicio del siglo XXI, trae consigo el arribo de profesionales graduados en Artes Musicales y estudiantes de la Etapa Básica, la Lic. Mauren Briceño Oviedo y M.Ed. Rigoberto Tablada Pizarro, Bach. Ronald Briceño Gutiérrez (Sax), Lic. Alcides Pérez Villegas y M.Ed. Willian Aguilar Bonilla (trompeta). A estos se les unen Lic. Mauricio Vargas Gallo, Santos Leal Obregón y Eduardo Villafuerte Jirón (Marimba) y Jorge Sandoval Sánchez (Percusión). Cada docente no solo ha impartido sus cursos en el proyecto, sino que se ha integrado a los diferentes talleres para colaborar con los estudiantes en presentaciones artísticas de nivel nacional e internacional.

Los esfuerzos de la sociedad santacruceña

El fuerte movimiento social pro Etapa Básica en Santa Cruz, desembocó en 1977, con el nombramiento de un comité presidido inicialmente por el señor Luis Matarrita Durán, acompañado por: Ing. Carlos Sandino, Ing. Elías Chavarría, Ing. Alfonso Acuña, Ing. Allen Arias, y el profesor León Aguilar Fonseca. Luego llegaron otras personas, como Armando Gómez Jaén, destacando como presidente, Casimiro Guadamuz de la O, Molley Cabalceta y la señora Froilana Dinarte Sánchez, tesorera insigne.

Llegados los noventa el comité se transforma en Asociación de Padres de Familia, cédula jurídica 3-002-243428. Dedicó la mayor parte de sus actividades en la construcción de un edificio para el proyecto. En este trabajo fueron fundamentales las acciones de Odixie Barrantes Arrieta, Isabel Barrantes Gómez, José Luis Soto Lara y Daniel Castro Díaz entre muchos otros asociados. Conjuntamente con los docentes del proyecto. Esta Asociación consiguió la donación de un lote por parte de la Municipalidad, siendo ejecutivo municipal el señor Gregorio Benavides Ugalde. Además realizaron diversas campañas para conseguir donaciones económicas de las empresas del Cantón, marchas del block en la ciudad, visita a las Municipalidades guanacastecas para recolectar los fondos de ley dedicados a Etapa Básica, donaciones de instrumentos. En fin, fueron muchas más las acciones desarrolladas para lograr su meta, entregar un edificio a la Etapa Básica para mantener un domicilio fijo en el cantón, dado que el incendio de la ciudad el 13 de febrero 1993 (Gaceta 1993, N°38, p. 2) había destruido las instalaciones donde se albergaba el proyecto, quemando los instrumentos musicales y todos los archivos del proyecto.

En los primeros pasos, las operaciones del comité giraban alrededor de la apertura de una Etapa Básica de Música en Santa Cruz, pero, una vez conseguido su cometido asumieron otros roles, vigentes hasta el día de hoy: a) buscar los recursos económicos para pago de secretaria, conserje, seguridad y servicio de agua potable; b) brindar atención a los invitados especiales sean profesores o estudiantes o visitantes; c) ampliación y mantenimiento del edificio donde se encuentra el proyecto; d) buscar donaciones de instrumentos; d) permanecer vigilantes en el cuidado de instrumentos; e) enlace con los Diputados de la provincia para la donación de recursos económicos; f) coordinar y articular actividades comunales con la Universidad.

Con el objeto de consolidar el proyecto y el Taller de marimbas, el señor Claudio Cerdas Zúñiga en 1979 donó una escuadra de marimbas del constructor Miguel Torres. Marimbas de excelente calidad que hasta la fecha se utilizan en las clases y recitales del instrumento. Por más de treinta y cinco años, este grupo han solventado todo tipo de necesidades, coordinando, buscando recursos, enlazando los esfuerzos de los docentes de Artes Musicales y de la Sede de Guanacaste: el apoyo de la comunidad a la Etapa Básica de Música en el Cantón, ha sido un elemento indispensable no solo para la apertura del proyecto, sino también, para su consolidación y estabilidad, pues son casi cuarenta años atendiendo las necesidades del proyecto en la región.

El Cuerpo de Voluntarios Japoneses

El Lic. Acevedo y León Aguilar, junto con el comité de apoyo visitaron en 1976 al embajador de Japón el señor Yoshio Nara, para que estudiase la posibilidad de enviar a Santa Cruz, voluntarios de su país en el campo de la música. Sobre el tema Aguilar (1988) menciona “él nos puso en contacto con el agregado cultural, con quién hubo acuerdos acerca de los términos en que debía ser presentada la propuesta” (p. 7). Cumplidos y rellenados los documentos correspondientes, ofrecieron además de la ayuda técnica del Cuerpo de Voluntarios Japoneses, la donación de instrumentos musicales, métodos y hasta un equipo de audio con micrófonos para las actividades y veladas artísticas.

Según Aguilar (1988), el compromiso del Gobierno de Japón consistía en enviar tres técnicos en educación musical cada dos años, de tal forma que hubo “tres grupos de tres profesores y uno de dos; cada grupo laboró por dos años” (p. 8). Estas profesionales, damas todas, llegaron a impartir lecciones en un ambiente nuevo de costumbres, idioma, clima y alimentación, pero con su actitud y trabajo superaron todas las barreras; tanto que al partir para su país, los estudiantes y las familias les realizaron homenajes muy sentidos.

En este convenio entre la Universidad y el Gobierno de Japón, la sociedad santacruceña tenía asignada la responsabilidad de solventar el hospedaje, la alimentación y el transporte interno de los técnicos japoneses durante transcurso del convenio. Para ello el

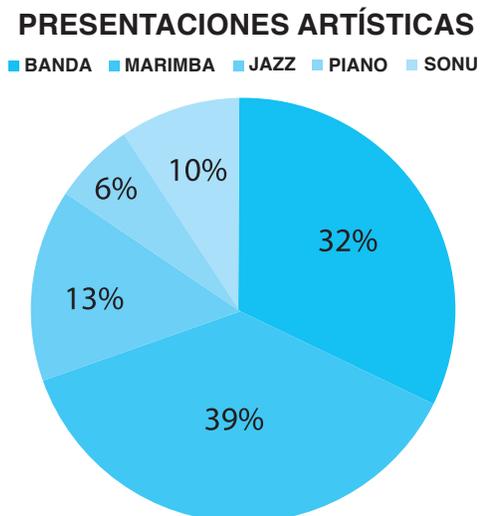
comité solicitó la colaboración a diferentes familias del cantón, ellas estaban informadas que tendrían a la profesional por un período de dos años. Dichosamente, las familias ofrecieron su colaboración para hacer realidad el arribo del Cuerpo de Voluntarios Japoneses al proyecto. Las primeras familias en sumarse fueron Evelia Cabalceta Ruíz y Molly Cabalceta de Ambrosio. Luego la familia de Huberth Gutiérrez Chavarría hospedaron dos voluntarias: las recuerda con mucho cariño por su dedicación al trabajo, la calidad humana, su trato hacia los demás y sobre todo destaca las buenas costumbres (Entrevista 25 julio 2017).

El apoyo del Gobierno Japonés estuvo vigente desde 1979 hasta 1985, cuando se retiró el último grupo. Han pasado veinticinco años y Miguel Marchena, Jorge Sandoval Sandoval y Werner Korte todavía recuerdan los nombres de Megumi Tsuyusaki, Katsuko Yoshida, Yumiko Maesagua, Noriko Nagao y Kyo Murata (Marchena, 21 julio 2017; Sandoval, 4 de agosto del 2017 y Korte, 30 de junio del 2017, comunicaciones personales). La colaboración del Gobierno Japonés llegó en un momento vital para el proyecto recién iniciado y del éxito de ésta actividad, dependía la apertura de otras Etapas Básica en el resto del país. La paciencia, el trato y la dedicación de las docentes japonesas, inculcaron en sus alumnos los hábitos de estudio, de perseverancia y amor por las artes musicales, e hizo que el proyecto se consolidara en la región.

El logro de casi cuarenta años de labores

Desde su creación el proyecto estuvo fundamentado en el objetivo de enseñar música a través de la interacción entre la música universal y la música tradicional de Guanacaste, pero ese elemento dio como producto, talleres musicales capaces de llevar música a las zonas de influencia del proyecto en Guanacaste. Es decir, recorrer los cantones y barrios de la provincia como Nicoya, Filadelfia, Liberia, Cañas, Sardinal, Tilarán, etc. Permitiendo reunir mucha experiencia y calidad instrumental, para visita no solo el país, sino también el exterior.

Las actividades han sido muchas, pero de 1978 a 1993 los archivos se perdieron por el incendio de la ciudad de Santa Cruz, que destruyó las instalaciones donde laboraba el proyecto. De 1994-2003, los registros no son sistemáticos. Del 2004 hasta el 2016, se cuenta con un registro exacto y riguroso de todas las actividades, permitiendo contabilizar en ese período 726 actividades nacionales e internacionales, con participación de los talleres de: marimba, banda, jazz, guitarra, maderas, metales, piano y Son de la U. Ahora bien, más de la mitad de los eventos o sea, 449 corresponden a los Talleres de Banda y Talleres de Marimba; ellos incluyen en su repertorio un alto índice de música tradicional. El de detalle de este trabajo se observa en el siguiente gráfico:

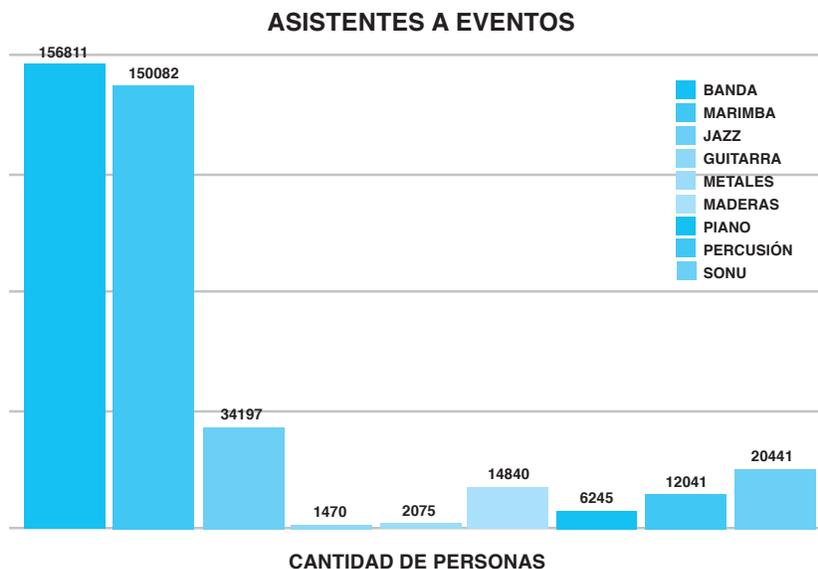
Gráfico 1. Presentaciones artísticas

Fuente: Informes de labores de Etapa Básica de Música desde 2004-2016

En el gráfico se puede observar el porcentaje de actividades artísticas, los talleres de banda y marimba, suman el 71% del trabajo. A su vez, el Taller de Jazz y el grupo Son de la U, integran el 22%. Vale la pena anotar, que este último taller se abrió en 2010, teniendo una gran aceptación en los estudiantes y público meta; de ahí la elevada cantidad de presentaciones en solo seis años.

Ahora bien, sumando el número de espectadores a las actividades artísticas durante estos doce años, han disfrutado de la música del proyecto 398302 personas, de las cuales 306893 acompañaron los recitales de la banda y la marimba. La información puede observarse en el gráfico 2:

Gráfico 2. Asistencia a eventos



Fuente: Informes de labores de Etapa Básica de Música desde 2004-2016

Es evidente la cantidad de asistentes a las presentaciones de banda y marimba, pero también, la cantidad de espectadores en el Taller de Jazz y Son de la U, entre otros. Algunos otros talleres no alcanzan cifras pues su entorno no es abierto, más bien se realizan en espacios cerrados y pequeños, como: piano, guitarra y maderas.

Por otra parte, las necesidades de formación musical en la provincia han incentivado la apertura de otros proyectos, a fin de apoyar la sociedad guanacasteca, como: Talleres musicales (EC-32), Gestión y apoyo a las comunidades de Guanacaste (EC-110), Un día de arte (EC-167), Orquesta Música Popular (EC-319), Conciertos Didácticos (ED-2649) y Etapa Básica en Tilarán (ED-2312). En todo este proceso de trabajo, inserto totalmente en la sociedad guanacasteca, se inscriben y desarrollan proyectos de investigación sobre la marimba, como: Marimba de un teclado (B7049) y Marimba: Xilófono en Guanacaste (B3261). Ambas investigaciones rescatan y difunden el patrimonio del instrumento, integrando fundamentos de recopilación musical, grabación, transcripción escrita, transcripción de la técnica de ejecución, entre otros elementos.

De esta intensa labor de casi cuarenta años, se publican libros y artículos nacionales e internacionales, relacionados con la música guanacasteca para banda y marimba. Así mismo, en la implementación de los proyectos de rescate y difusión del patrimonio cultural

se han grabado cuatro discos compactos de la serie música y sonidos de Guanacaste (Acevedo 1997; Acevedo y Guevara 2004; Acevedo y Guadamuz, 2007; Acevedo y otros 2017).

Con toda esta experiencia, talento y recopilación musical se ha logrado viajar a las actividades internacionales de folklore organizadas en: Austria, Italia, Francia, Alemania, España, Polonia y a casi todos los países de Iberoamérica, especialmente México, donde se le invita al proyecto por lo menos dos veces por año.

A manera de síntesis y conclusión

La aceptación de las actividades de regionalización de la Educación Superior, por parte de la Escuela de Artes Musicales y el Centro Regional de Guanacaste, fueron fundamentales para abrir y desarrollar el proyecto de Etapa Básica de Santa Cruz, en Guanacaste. En este acontecer es innegable la dedicación de la Lic. Mireya Hernández, directora, y el esfuerzo del Lic. Jorge Acevedo Vargas, en las gestiones universitarias. Al Lic. Acevedo se le reconoce las acciones de enlace con la sociedad, con la embajada de Japón, con la Municipalidad de Santa Cruz, el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes y los diputados de la provincia. Todo este esfuerzo fue apoyado en su equipo de profesores como: Lic. Enrique Cordero, Lic. Luis Paulino Chan y Lic. Higinio Fernández. En otras palabras, la Escuela de Artes Musicales, puso su nombre, su proyecto y su responsabilidad en una región de gran trayectoria musical, pero con poca formación académica, resultando un éxito total en sus dimensiones artísticas, formativas, humanas y sociales. Pues, al abrir las puertas en la región, la música académica llegaba por primera vez a una provincia musical, cuya vida ha girado en torno al arte de los sonidos: pero más allá de la apertura, resultó fundamental estructurar el proyecto tomando como base los instrumentos y la música región, una acción que insertó directamente a la sociedad en el trabajo de la Universidad y le confirió al proyecto una identidad, que le ha permitido trasgredir su forma inicial, hasta llevarlo a ser un proyecto que enseñan, recopila, transcribe y difunde el patrimonio cultural de la provincia, en una época tendiente a eliminar las manifestaciones propias de los pueblos.

Por su parte, la labor de los profesores guanacastecos como Sacramento Villegas, Teodoro e Isidoro Guadamuz de la O, Ulpiano Duarte y Santos Leal, motivaron a los jóvenes y sus familias para permanecer en el proyecto, pese a las carencias y dificultades normales de todo inicio: más en una zona rural, donde las carencias se complican el doble, sea por distancia, recursos u otros. Pero fieles a su interés por traer a la región el proyecto, con su actividad superaron todos los obstáculos. En este sentido, vale la pena anotar el ingreso de los profesores Dr. Raziel Acevedo, M. M. Alvaro Guevara Duarte, M.Ed. Rigoberto Tablada Pizarro, M. Freddy Navarro Gutiérrez, Lic. José María Alan, M.Sc. William Aguilar Bonilla, Lic. Miguel Marchena Hernández, Alonso Ramos Arrieta, Abel Guadamuz Mendoza, Santos

Leal Obregón, Lic. Eduardo Villafuerte Jirón y Jorge Sandoval Sánchez, Richard Stover, entre otros. Este equipo consolidó el proyecto al transformar los programas de cursos, reorganizar el proyecto y sus reglamentos, obtener presupuesto permanente para nombramientos docentes, compras y mantenimiento de instrumentos. Además, hizo crecer la proyección nacional e internacional trabajando talleres musicales de alta calidad con los estudiantes. Todo ello apoyado en una enseñanza de calidad instrumental basada en la tradición oral de Guanacaste y la música universal, pero con un compromiso de enseñanza, asentado en la idea de construir una cimiento artística en la región, que permita oportunidades de alto nivel a la juventud de la región. Este pensamiento va más allá de la labor y se esgrime sobre una mística de trabajo en equipo, que no depende de días u horas laborales, sino, de tener la fe en el esfuerzo permanente y la visión de un futuro para las nuevas generaciones con materiales académicos y proyección internacional. Desde el punto de vista técnico, este quehacer por un lado, ha obligado a los estudiantes a mejorar la técnica, la lectura e interpretación. Por otro, a la docencia le motiva para buscar mejores recursos a fin de incrementar la técnica y a elevar el nivel de calidad exigida al estudiante.

Pero en todo este trabajo pasado, presente y futuro, es de reconocer el apoyo del comité padres, convertido luego en Asociación de Padres de Familia, quienes no solo abrieron el proyecto, sino que lo dotaron de edificio, pagaron profesores, gastos u otros; dieron cobijo a la misión japonesa, a los invitados internacionales. Además, día a día dotan de los recursos que la Universidad no sule. La actividad y apoyo constante de las familias, es un nexo vital para el desarrollo de cualquier proyecto en zona rural, su acción no puede ser apartada o rechazada, pues ello rompería un lazo importante entre la Universidad y la sociedad. En este caso, ha sido todo un éxito, porque la sociedad hizo suyo el proyecto dedicándole el tiempo y trabajo para hacerlo permanente, en una zona necesitada de espacios artísticos para la juventud, ya de por sí agobiada, por los múltiples problemas actuales. En este sentido, ha sido esencial la visión externa de las familias, como órgano de supervisión, fiscalización y de apoyo a toda actividad interna o externa. Este enlace es sumamente importante en el proyecto, porque ha permitido asegurar un espacio social en la región.

De todo este quehacer se han grabado cuatro discos compactos de música tradicional de banda y marimba, que contienen recopilaciones y transcripciones de la música tradicional de la región, ejecutados por profesores y estudiantes avanzados. Las grabaciones son de muy alta calidad sonora e interpretativa y para ello se han dedicado muchas horas de trabajo en estudio, para lograr un material musical competitivo en todos sus extremos.

Bien es conocido que este tipo de música se transmite de generación en generación de forma oral, pero el trabajo de recopilación y transcripción ha llevado a producir documentos escritos de este tipo de música, para que quienes lo deseen. Esta actividad ha ampliado el

rango de difusión de una forma desconocida para el equipo docente, debido a que se pasó del rango local al rango internacional; permitiendo un acercamiento mayor y globalizado, pues ahora, en cualquier lugar donde se tenga este material, se puede interpretar con la misma sonoridad y estructura que si estuviese en la provincia. Los libros y los artículos, sobre la tradición musical guanacasteca, llevaron la tradición oral al campo académico y explican científicamente los procesos culturales que ocurren en la región, brindando un aporte no solo en la enseñanza de la música regional, sino, documentos que llevan a otras latitudes el quehacer guanacasteco. Tanto los discos, libros, artículos u otros materiales, han facilitado un espacio nacional e internacional en: congresos, cursos, capacitaciones, festivales musicales, donde se lleva la música de tradición.

Además, en el quehacer han sido imprescindibles los proyectos de Investigación, sobre el desarrollo de la marimba, las bandas, los constructores, sus formas, entre otros. Porque con ello, se estructuran nuevos proyectos de Acción Social, para atender puntualmente otras necesidades de la población guanacasteca, que se transforma rápidamente y debe apoyársele para que no se pierda la tradición. Como lo señaló Hernández (2013) “esta escuela ha venido a transformar ricamente, el arte musical de la provincia y ha evolucionado el espíritu... con conciertos de los grupos musicales propios, de banda, marimba, y guitarras” (p. 8). Hoy el proyecto ha superado todas las expectativas y se posiciona como una institución de enseñanza, rescate y difusión del patrimonio cultural guanacasteco, a nivel nacional e internacional.

Referencias

- Acevedo, J. L. (1980). *La Música en Guanacaste*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Acevedo, J. L. (1990). *El maestro Alirio Díaz en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Acevedo, R. (1997). *Música y sonidos de Guanacaste* (Vol. 1). San José: Producciones Televideo Cristiano.
- Acevedo, R. (2013). Etapa básica de música, U.C.R., Sede Guanacaste: una experiencia de innovación curricular. En Aurelio Villa Sánchez (Ed.), *Las Universidades como generadoras de la innovación: investigación, iniciativa y responsabilidad social*. España: Universidad de Deusto.
- Acevedo, R. & Guevara, A. (2004). *Música y sonidos de Guanacaste* (Vol. 2). Guanacaste: Producciones Balo Gómez.
- Acevedo, R. y Guadamuz, A. (2007). *Música y sonidos de Guanacaste* (Vol. 3). Guanacaste: Producciones Balo Gómez.

- Acevedo, R.; Tablada, R.; Villafuerte, E.; Leal, S. & Guadamuz, A. (2017). *Música y sonidos de Guanacaste* (Vol. 4). Guanacaste: Producciones: Juan Carlos Díjeres.
- Aguilar, L. (1988). *Breve reseña histórica Etapa Básica de Música Santa Cruz Décimo año*. Facultad de Bellas Artes, sin publicar.
- Aguilar, M. (2009). *Costa Rica en el siglo XX: luchas sociales y conquistas laborales*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Alpizar, R. (1988). Análisis de funcionamiento administrativo de la Sede Regional de Guanacaste y elaboración de propuesta. *Seminario de Graduación*. Universidad de Costa Rica: Escuela de Administración Educativa.
- Camacho, D. (2012). La Autonomía Universitaria, La Vigencia Del III Congreso Universitario y Una Obligada Referencia A Rodrigo Facio. *Revista de Ciencias Sociales* 138, p. 11-20.
- Consejo Universitario (1955). Sesión 765-11 del 22 de agosto. En vista de que la Sra. María Cecilia Martínez Quesada de López no pudo hacerse cargo de las lecciones de Piano A, se nombra a la Srta. Sara Mintz Goldgewicht, a propuesta del Director del Conservatorio de Música. Recuperado de: <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/279451.html>
- Consejo Universitario (1974). Acta N.º 1993, artículo 8, del 11 de marzo de 1974, página 29, el nombramiento de la Licda. Mireya Hernández de Jaén como directora del Centro Regional de Guanacaste. (Documento en PDF). San José: Unidad de Información Consejo Universitario.
- Consejo Universitario (1978). Sesión 2528 del 20 de noviembre (Documento en PDF). San José: Unidad de Información Consejo Universitario.
- Consejo Universitario (1987). Sesión 3387-01 del 21 de julio de 1987, El Director del C.U. recibe el juramento de estilo al Prof. Enrique Cordero Rodríguez, Director de la Esc. de Artes Musicales. Recuperado de: <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/244651.html>
- Consejo Universitario (1988). Sesión 3376-01 del 20 de mayo de 1987. El Director del CU recibe el juramento de estilo al Lic. Jorge Luis Acevedo Vargas, Decano de la Fac. de Bellas Artes. Recuperado de: <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/243351.html>
- Consejo Universitario (1991). Sesión 3733-01 del 8 de mayo de 1991, el Ing. Alfredo Vargas, Director del Consejo Universitario, recibe el juramento de estilo el Lic. Higinio Fernández Chaves, Director de la Escuela de Artes Musicales. Recuperado de <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/384131.html>
- Consejo Universitario (1995). Sesión 4106-05 del 9 de mayo de 1995, el Señor Director toma el juramento de estilo al Lic. Higinio Fernández Chavés, reelecto como Director

de la Escuela de Artes Musicales. Recuperado de <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/337051.html>

Consejo Universitario (1999). Sesión 4442-08 del 12 de mayo de 1999, Ing. Roberto Trejos Dent, recibe el juramento de estilo al Lic. Gerardo Duarte Rodríguez, como Director de la Escuela de Artes Musicales. Recuperado de: <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/49821.html>

Consejo Universitario (2003). Acta 4800-03f del 20 de mayo de 2003, Juramentación: El jueves 15 de mayo el año en curso, se llevó a cabo la juramentación de la magistra María Clara Vargas Cullel, Directora de la Escuela de Artes Musicales. Recuperado de <http://www.cu.ucr.ac.cr/busqueda/acuerdo/NumeroAcuerdo/48892.html>

González, Y. (2006). *Educación y Universidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Hernández, M. (2013). Semblanza Histórica de la Sede Universitaria de Guanacaste. *Revista Intersedes*, 14(29), 152-163.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2004, 6 enero del 2005.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2005, 9 noviembre del 2005.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2006, 13 diciembre del 2006.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2007, 15 noviembre del 2007.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2008, 12 de noviembre del 2008.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2009, 10 de noviembre del 2009.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2010, 27 noviembre 2010.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2011, 4 de noviembre 2011.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2012, 30 octubre del 2012.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2013, 10 diciembre del 2013.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2014, 8 mayo del 2015.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2015, 27 octubre del 2015.

Informe de Etapa Básica de Música de Santa Cruz 2016, 18 de mayo del 2017.

La Gaceta. (1993). Miércoles 24 de febrero. N° 38, p. 2. San José: Imprenta Nacional. Recuperado de: https://www.cne.go.cr/cedo_dvd5/files/flash_content/pdf/spa/doc10355/doc10355-contenido.pdf

Loría, A. (1997). Semblanza histórica de la Sede de Guanacaste. *Revista de Ciencias Sociales*. 75, p. 113-119.

Molina, I. y Palmer, S. (2008). *Costa Rica del Siglo XX al XXI*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Rojas, M. (1980). El movimiento obrero y popular en los años setentas. *Anuario*, 6, 75-81.

Surgimiento de ensambles-viento de cámara en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica: Quinteto de Metales Paz, Cuarteto de Fagotes Phoenix y Trombones de Costa Rica

*Emergence of Camera Ensembles-Winds at the School of
Musical Arts of the University of Costa Rica: Quinteto de
Metales Paz, Cuarteto of Fagotes Phoenix and
Trombones de Costa Rica*

Manuel Carpio Méndez¹
Escuela Municipal de Música Cartago
Costa Rica

MaryBehy Navarro Cartín²
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

¹ Músico en la Escuela Municipal de Música Cartago y la Orquesta Sinfónica Universidad de Costa Rica. Licenciado en Música por la Universidad de Costa Rica (UCR). Correo electrónico carpiom17@gmail.com

² Asistente de Producción en la Escuela de Artes Musicales de la UCR y Docente de la Escuela Municipal de Música de Cartago. Máster en Administración de Empresas por la Universidad Latina de Costa Rica. Correo electrónico: marybehypiano@gmail.com

Resumen

Durante la segunda mitad de la década de 1980 y la primera mitad de la de 1990, se llevó a cabo una reforma en el quehacer musical de nuestro país impulsada, especialmente, por la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR). En este lapso, surgieron diferentes grupos de cámara integrados por instrumentos de viento como el Quinteto de Bronces Paz, Cuarteto de fagotes Phoenix y el Cuarteto Trombones de Costa Rica, cuya contribución fue valiosa para la música costarricense en cuanto a repertorio y estilos de ejecución novedosos. Precisamente, surgieron promovidos por el acontecer en el proceso educativo que se llevaba a cabo en la EAM. Esta investigación pretende indagar las razones que impulsaron la formación de esos grupos, las circunstancias que atravesaron y cómo algunos de ellos se han mantenido activos a través de los años y otros se han transformado. Esto ha generado un punto de referencia desde la EAM en el ámbito musical de nuestro país, lo cual, también, ha incentivado de manera directa e indirecta la conformación de diversos grupos de cámara en el interior de la EAM y la apertura de espacios dentro y fuera del país para esas agrupaciones.

Palabras clave: Escuela de Artes Musicales; Universidad de Costa Rica; música de cámara; instrumentos viento; siglo XX

Abstract

During the second half of the decade of 1980 and the first half of the one of 1990, a reform in the musical task of our country was carried out, impelled especially by the School of Musical Arts (EAM) of the University of Costa Rica. During this time, different chamber groups formed by wind instruments such as the Bronces Paz Quintet, the Phoenix Bassoon Quartet and the Trombones Quartet from Costa Rica, whose contribution was valuable for the Costa Rican music in terms of repertoire and novel styles of execution. ; precisely, they were promoted by the events in the educational process that took place in the EAM. This research aims to investigate the reasons that drove the formation of these groups, as well as the circumstances they went through, and how some of them have remained active over the years and others have been transformed, thus generating a point of reference from the EAM in the musical field of our country, which has directly and indirectly encouraged the formation of various chamber groups within the EAM and the opening of spaces inside and outside the country for these groups.

Keywords: Escuela de Artes Musicales; Universidad de Costa Rica; chamber music; wind instruments; century XX

No existe mucha información documental sobre las diferentes agrupaciones de ensambles de cámara en Costa Rica, ya que se trata de un tema de origen reciente. Por lo cual, esta propuesta de investigación se enfocó en recabar datos al respecto mediante entrevistas dirigidas a los integrantes fundadores de las agrupaciones, como fuente primaria para la creación del conocimiento. Paralelamente, se revisaron periódicos, álbumes institucionales, bitácoras, registros y programas de conciertos que se encuentran disponibles en el Archivo Histórico Musical de la EAM de la UCR.

Se analizó el contexto educativo-formativo en la EAM durante el proceso de formación de los grupos de cámara: Cuarteto Phoenix, Trombones de Costa Rica, Quinteto Paz. Asimismo, se describe su aporte al ámbito musical costarricense y se ahonda en investigaciones y trabajos previos que abordan la labor y los aportes de las agrupaciones citadas en el ámbito musical del país. Con ese propósito, se buscó determinar el impacto que tuvo la EAM en la formación de los grupos en estudio durante las décadas de 1980 y 1990. Igualmente, se indagaron las razones que justificaron la formación de dichas agrupaciones, circunstancias que atravesaron, transformaciones y dificultades para mantenerse activos. Además, se buscó evidenciar el papel promotor de estas agrupaciones en la formación de otros grupos de cámara y la incidencia en el fortalecimiento de las respectivas cátedras en la EAM.

Así, mediante la investigación previa, se infiere que los aportes generados por la conformación de los ensambles a finales de los años ochenta y principios de los noventa fueron significativos para el desarrollo musical y académico de la EAM. No obstante, el faltante de información dificulta aproximar al lector al conocimiento sobre cuáles fueron los aportes generados a la EAM y al medio musical costarricense gracias a la conformación de las tres agrupaciones que se han considerado en este trabajo. Esta investigación trata de llenar ese vacío de información ante la ausencia de investigaciones previas que permitan demostrar los aportes de las tres agrupaciones elegidas al ámbito académico y musical costarricense.

En la investigación previa se encontraron diferentes artículos y libros, en los cuales se menciona en general el quehacer de la EAM, los modelos educativos por seguir y las reformas que se generaron, así como los diferentes proyectos institucionales para la época estimada en esta investigación. No obstante, esos documentos se refieren poco a las agrupaciones que surgen en medio de este proceso de cambio a finales de los ochenta y principios de la década de 1990. Las agrupaciones formadas en este periodo de reforma generaron un aporte a la música de cámara y proyectaron a la EAM como un centro de enseñanza de educación superior, puesto que su nacimiento partió de la necesidad de ofrecer oportunidades a los estudiantes para explorar el campo de la música de cámara en su formación académica que ha dado aportes, cuya vigencia y legado han llegado hasta nuestros días.

Entre las investigaciones revisadas se encuentra el informe presentado por la M.Sc. Flora Elizondo (2011), en el cual se revisa la gestión y consolidación del nuevo modelo académico-musical desde 1972 a 1991; se refiere al tema de la proyección artística, pero no profundiza como en lo relativo a la gestión institucional. En este informe no se hace referencia alguna sobre las agrupaciones y las contribuciones que pudieron haber originado durante el periodo de transición en estudio. También, en el libro *De las fanfarrias a las salas de concierto* de la M.Sc. María Clara Vargas Cullell (2004) se refiere a las bandas militares y su proceso de transformación hasta lo que hoy conocemos como bandas de concierto; presenta los diferentes cambios por los que las bandas debieron pasar y su transformación de lo militar a lo artístico propiamente.

Otro trabajo consultado fue la tesis expuesta por Rosberly Salazar Alpírez (2002), quien destaca como se desarrolló la etapa básica de la EAM, sus participaciones a nivel académico y el desarrollo que ha tenido desde su fundación en el 1978 hasta el 2000. Esta investigación ofrece mucha información sobre los procesos académicos, pero sin profundizar las razones que llevaron a su desarrollo. Asimismo, se consultó el libro *Mujeres costarricenses en la música* de Zamira Barquero Trejos y Tania Vicente León (2016), el cual acerca al quehacer musical de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX y durante la década de los años ochenta, así como su papel; el libro rescata cómo se abrieron paso en un ámbito generalmente construido para los hombres; de esa manera, se evidencia la actividad musical de la mujer realizada durante esos años desde la óptica femenina mediante sus vivencias.

Las investigaciones que más se acercan al contexto que se abordarán en el presente artículo son los libros de Chatski, Vargas y Vicente, *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano* (2012), y el de José Manuel Rojas, *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música "clásica" en Costa Rica* (2016). La primera muestra aspectos de la historia musical costarricense, acercándose a la profesión y las diferentes actividades y agrupaciones que se crearon gracias a la historia y al contexto histórico. El segundo libro remite a la historia musical de Costa Rica, pero desde una óptica relacionada con mitos e ideologías políticas que se inmiscuyen en el quehacer musical. Menciona al Teatro Nacional como ente oficial para la práctica musical, el piano como instrumento "rey" y generalizado de la música y presenta todas las dificultades y acontecimientos históricos alrededor del estudio de caso del Quinteto Miravalles. Quizás esta es la investigación que más se acerca y contribuye con la realización de este artículo, ya que presenta las diferentes adversidades y anécdotas que tuvo que vivir el Quinteto Miravalles para sentar un precedente desde la Orquesta Sinfónica Nacional a la música costarricense.

Esa revisión de documentos, nos permitió comprobar una carencia de trabajos y artículos sobre la conformación de ensambles de música de cámara desde el seno de la EAM

y el aporte que tuvieron en la conformación de otros ensambles, organización de festivales, participación en la ampliación del repertorio latinoamericano y costarricense ejecutado, y otras actividades relacionadas con la música, así como la visualización del papel que tuvo y sigue teniendo la EAM en el campo musical en Costa Rica.

Por esa razón, este trabajo procura satisfacer la necesidad de documentar el origen de algunos de los grupos de cámara que surgieron en la EAM y que han sido de importancia en la formación de nuestra historia musical a partir de la década de 1980; por medio del realce de la trayectoria de dichos grupos, el impacto que han tenido en la música en Costa Rica y, como gracias a ellos, se han abierto diferentes espacios para que más músicos de la EAM se puedan dar a conocer tanto dentro como fuera del país. Durante el período comprendido entre 1980 y 1995 se conformaron en el seno de la EAM de la Universidad de Costa Rica tres grupos de cámara que han marcado un antes y un después en la historia de la música costarricense, pues han tenido un importante rol e impacto en el desarrollo del campo musical. Estos grupos son el Quinteto de vientos Paz (1982), Trombones de Costa Rica (1991) y el Cuarteto de Fagotes Phoenix (1993).

Para entender las causas, circunstancias y aportes de estos grupos al desarrollo musical en nuestro país, es conveniente ubicarse en el contexto social y económico de la Costa Rica de los ochentas hasta la mitad de la década siguiente. Durante esa época, la EAM tuvo un proceso de cambios formativos se reflejaron en el quehacer musical estudiantil de la época, cuando existía una fuerte corriente de influencia europea y norteamericana, pues en ese entonces, regresó al país gran cantidad de músicos que habían iniciado sus estudios en EAM de la UCR y habían continuado su formación en el exterior. Estos nuevos profesionales venían con ideas nuevas, aires de cambio y con la intención de crear nuevos espacios, grupos de cámara y otros recursos que acrecentaran la producción musical costarricense y aumentarían el nivel de las cátedras existentes en la EAM; pues anteriormente, eran pocos los espacios para el desarrollo de la música de cámara y la mayoría de músicos que deseaban seguir una carrera musical de alto nivel lo debían hacer fuera de Costa Rica. Consecuentemente, por diferentes aspectos como la búsqueda de una revitalización de la música de cámara y la apertura de nuevos espacios que promovieran un crecimiento musical, se formaron los grupos de música de cámara.

Contexto educativo de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica entre 1980 y principios de 1990

Durante esta transición de décadas se empezaron a realizar diferentes reformas en el ámbito formativo dentro de la Escuela de Artes Musicales. Según Flora Elizondo (2012, p.8) en su informe sobre la Historia de la EAM, “entre el periodo comprendido de 1972 a 1991 la Escuela de Artes Musicales apostó por un nuevo modelo académico y realizó una

serie de acciones tendientes a ofrecer una sólida formación profesional...” Estas acciones vinieron de la mano por un cambio generacional, actualización de programas y un enfoque visualizado hacia el crecimiento de los (as) estudiantes como músicos profesionales.

Elizondo (2012, p. 10) también indica que: “se dio una reforma curricular total...en la formulación de los nuevos programas de estudio y la aplicación de metodologías fue determinante la influencia de escuelas de diferentes partes del mundo”. Estos cambios consistieron en cambios de programas, relevo generacional de profesores e incursión de nuevas materias y formas de enseñanza. Sin embargo, la EAM enfrentó en sus inicios varios inconvenientes debido a las consecuencias de la crisis económica sufrida en el país entre 1980 y 1982, la cual afectó el avance en el aspecto cultural. El economista Rafael Arias Ramírez (2007, pp.3-5) indica que “para ese momento el panorama de la economía costarricense era sumamente recesivo, con un claro deterioro de las variables macroeconómicas y de las condiciones sociales del país”. Esto puede brindar al lector un acercamiento real a la situación que se vivía en aquel momento.

Lo anterior se debe sumar al proceso de cambio –oportunidad que tuvieron músicos nacionales de continuar su formación en el exterior, principalmente para realizar estudios de posgrado en universidades norteamericanas y europeas por medio de becas, que en muchos casos, aprovechando la situación política mundial de la época y las oportunidades que los distintos países brindaban para apoyar los procesos de estudio, según diferentes documentos del archivo histórico musical–. Elizondo (2012) también hace hincapié en que de la década de 1972 a 1991 la EAM pasó por un periodo de cambio, el cual generó un aumento en el desempeño musical y en la proyección artística, razón que fundamenta la exposición sobre el papel que tuvieron algunos ensambles de música de cámara en el desarrollo académico musical.

De ahí que en esta investigación se tomó en cuenta el proceso de formación y aporte de tres ensambles significativos para la historia de la EAM: Quinteto de Metales Paz, Cuarteto Phoenix y Trombones de Costa Rica, quizás, en primera instancia sea difícil encontrar la relación que tienen entre sí debido a sus diferencias en la conformación de instrumentos en cada ensamble. No obstante, son los primeros grupos de música de cámara estables en el país, que nacieron en el seno de la EAM y los han conformado en su totalidad por profesores y estudiantes de la Escuela. Además, han logrado una importante trayectoria nacional e internacional, con destacadas participaciones en festivales y convenciones internacionales.

Quinteto de Metales Paz

A inicios de la década de 1980, surgió como el primer conjunto de cámara constituido por instrumentos de viento que se mantuvo estable hasta finales de 1988; el Quinteto

de Metales Paz fue el primer ensamble de música de cámara conformado en el seno de la EAM, como se aprecia en programas de mano y artículos de periódico encontrados en el archivo histórico musical de la Escuela que permiten darse una idea del repertorio abordado por el ensamble.

El primer programa de mano data de 1982, mismo año en el cual se fundó el quinteto. Además, como parte de las memorias de Artes Musicales, se destacan en la primera mitad de la década de 1980 diferentes programas de mano que ilustran el tipo de repertorio que el ensamble interpretó, entre ellas obras de W. Brade, J. Horowitz, S. Joplin, M. Bruch, A. Telemann, A. Vivaldi. En uno de estos programas se describe el perfil del trabajo del quinteto:

Surge como una agrupación en el mes de setiembre de 1982, durante este tiempo se presentan en diversos lugares de Costa Rica, dando conciertos para diferentes programas de extensión cultural, como la Universidad de Costa Rica, Sinfónica Nacional, Sinfónica Juvenil, Ministerio de Cultura, completando un total de 70 conciertos en menos de un año.

Interpretan música de todas las épocas desde el Renacimiento hasta el siglo XX, incluyendo música popular y Jazz.

Durante los meses de enero, febrero y marzo realizan un viaje a la ciudad de México donde estudian música de cámara con el maestro Gordon Campbell, dando varios conciertos en la capital y el norte de México.

Han solicitado varias obras a compositores nacionales que estrenarán próximamente (Luis Diego Herra, Mario Alfaro y Benjamín Gutiérrez).

Sus características principales son la disciplina y continuidad en el trabajo, logrando así un alto grado de perfección y musicalidad en sus interpretaciones (EAM, UCR, 1984, pp.1-3).

El Quinteto de Metales Paz estaba formado por profesores de la EAM de la Universidad de Costa Rica, quienes intentaban abrir nuevos espacios tanto dentro como fuera de la universidad para involucrar al público en el campo musical y promover un acercamiento a la música de la sociedad costarricense. Entre los miembros de este quinteto se encontraban: Juan Manuel Arana Bolaños (corno francés), Edgar Rojas (Trompeta) y Alejandro Gutiérrez Mena (trombón).

El grupo nació con la visión del maestro Juan Manuel Arana de conformar un grupo de cámara, el cual generara un trabajo profundo musical que fuera el pilar para el crecimiento de la música de cámara en el país; este grupo tocó para diferentes actividades de la UCR, se destaca entre ellas la “puesta de la primera piedra” de lo que hoy se conoce como la Ciudad de la Investigación. Como grupo de cámara fue el primero en vincularse con la EAM a la que representó en varios ciclos de temporada, entre los cuales se destaca “Una hora de

música” en el Teatro Nacional, la temporada en la Corte Suprema de Justicia (1984) y la temporada de “lunes culturales” en el auditorio Abelardo Bonilla de Estudios Generales (1984).

Para Juan Manuel Arana, fundador del Quinteto Paz, las dificultades que se presentaban fueron vistas como retos por afrontar; el grupo siempre estaban con energía al máximo por lo cual no veían dificultades, sino oportunidades para crecer día a día, y aportar al nivel formativo y educativo de sus miembro y de la EAM. De acuerdo con Juan Manuel Arana, este grupo abrió las posibilidades para que la música de cámara fuera considerada como un nicho de trabajo, de crecimiento de interpretación musical, que motivó a más jóvenes músicos a unirse a la corriente, creando diversas posibilidades de conjuntos (agosto de 2017, comunicación personal).

Así, esta agrupación puede considerarse pionera de los grupos de música de cámara surgidos de la EAM. Entonces, con ese incentivo, se conformó el cuarteto que hoy se conoce como Trombones de Costa Rica; además, se incrementó el nivel en las cátedras de metales bronce, los cuales antes de los ochentas no estaban consolidadas como se conocen en la actualidad ni poseían un espacio para ejecutar y concebir la música de cámara en el formato vientos metal.

El Quinteto de Metales Paz se caracterizó por su disciplina y continuidad en la década de los ochentas, lo cual se refleja en su participación en actividades en el Auditorio de Agronomía (Ing. Bernardo Yglesias) de la UCR, Teatro Nacional, Ministerio de Cultura, Salón Dorado, en la temporada “Una hora de música” (1984), y en varias facultades en la UCR, así como en los conciertos de la Sala 107 de la EAM. Como agrupación impulsó la formación de grupos de música enfocados en el área de los bronce en la EAM, de ese modo, el nivel de ejecución, perfección y proyección de las cátedras de viento metal mejoró.

A pesar de sus aportes, el Quinteto de Metales Paz no se cuenta con producciones discográficas; solo existen copias de algunos de los programas ejecutados, gracias a la recopilación efectuada por el archivo histórico musical y a que otros los resguardó su fundador Juan Manuel Arana. El repertorio ejecutado por esta agrupación se basaba en obras universales y adaptaciones para quinteto de metales, las cuales en su época eran poco conocidas en nuestro país porque el mercado musical no era tan amplio como el de hoy ni existía un acceso tan fácil a la música.

Pese a todos los esfuerzos, el grupo terminó su actividad musical a inicios de 1990, esto debido a que varios de sus integrantes se retiraron para continuar estudios fuera del país y, además, uno de ellos decidió separarse del quinteto para conformar otra agrupación, un cuarteto de trombones, del cual se hace referencia más adelante.

Cuarteto de Fagotes Phoenix

El Cuarteto de Fagotes Phoenix surgió como iniciativa de la profesora Isabel Jeremías Lafuente para integrar un grupo de cámara a nivel de vientos madera. Este ensamble lo integraron Mercedes Sánchez Garbanzo, Fernando Zuñiga Chanto y Guillermo Rosabal Coto, todos estudiantes de fagot de la EAM en 1993. El grupo se conformó con la idea de brindar a los estudiantes la oportunidad de tocar con su profesor de instrumento o director de cátedra en ese momento; esto como parte de la formación en el campo de la música de cámara; en segunda instancia, también respondió a la búsqueda de motivación y al deseo de fortalecer algunos conceptos técnicos que si no se ejemplifican se vuelven abstractos. Asimismo, se buscaba atraer nuevos estudiantes que escucharan el fagot, instrumento que era muy poco conocido en la década de los noventas, por lo que era necesario fortalecer la cátedra.

Los primeros pasos del cuarteto se dieron en forma de taller formativo para tocar en actividades únicamente de la EAM como la maratónica y diferentes actividades académicas; el ensamble tuvo gran aceptación y el grupo recibió mucho apoyo de parte de la Escuela. De hecho, la unidad académica enviaba al cuarteto como representante cuando la Universidad solicitaba apoyo para actos culturales en actividades importantes. Precisamente, estos acontecimientos cambiaron la mentalidad del ensamble y pasó a ser un grupo estable.

Entonces, muchos compositores como Benjamín Gutiérrez y Eddie Mora se interesaron en el ensamble, puesto que era la primera vez que en el país había un cuarteto de fagotes. Este repertorio fresco y novedoso resultó una carta de presentación muy importante y contribuyó a aumentar el repertorio musical costarricense, pues gracias a este repertorio empezaron las invitaciones a los congresos de la *International Double Reed Society (IDRS)*. El primer congreso fue en Buenos Aires, en el cual el ensamble se presentó en el Teatro Colón; de esta manera fue que poco a poco se fueron abriendo las puertas para presentaciones internacionales.

En sus inicios, el cuarteto de fagotes tuvo el nombre de Cuarteto de Fagotes de la UCR, sin embargo, poco después y debido a que se constituyó en un proyecto más estable, el nombre cambió considerando la primera obra compuesta para un cuarteto de fagotes, el Concierto Le Phenix del compositor francés Michael Corrette. Para Isabel Jeremías, fundadora del ensamble, es importante destacar que el grupo de fagotes siempre ha sido parte de la EAM de la UCR; de hecho, ha sido un proyecto que ha estado inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad, por esa razón, los ensayos se llevan a cabo en las instalaciones de la escuela y la UCR ha brindado apoyo para las actividades internacionales en las que el ensamble ha participado.

En lo que respecta a los integrantes del ensamble, han ido cambiando según sus intereses, trabajos y oportunidades, por ejemplo, varios de los integrantes han tenido la

oportunidad de estudiar fuera del país y otros están trabajando en el extranjero. En consecuencia, cada vez que alguno de los integrantes se va del ensamble, la cátedra de Fagot de la EAM busca un estudiante con el perfil adecuado para integrarlo al cuarteto.

En cuanto al repertorio de la agrupación, se destacan las adaptaciones de obras barrocas europeas y del periodo colonial latinoamericano de la fagotista Isabel Jeremías; algunas de ellas: *Gott ist unser Sonn und Schild* de, Johann Sebastian Bach, *Kantate Süssse Hoffnung wenn Ich frag* de Georg Philipp Telemann, Cherubes y pastores de Ignacio Jerusalem, *Vagelillo* que al viento de Manuel Joseph Quiroz y la composición anónima *Hanacpachap Cussicuinin* (Cuzco, Perú). La agrupación cuenta, además, con un gran número de obras originales que han sido comisionadas por su autor; Esas obras son tanto de compositores costarricenses como de autores latinoamericanos. Algunas de ellas se ha convertido en parte del repertorio más interpretado por el ensamble y son muy apreciadas por el público. Entre ellas se destacan *Revenir* de Benjamín Gutiérrez, *Bassoon Blues* de Rafa León, *Variaciones sobre un tema de calypso* de Alonso Torres y las composiciones de Vinicio Meza *Cha-cha-chá*, *Quisiera decirte* e *Imágenes*.

Como parte de su repertorio también se encuentran adaptaciones de danzas y ritmos tradicionales latinoamericanos, por ejemplo, *El Candombe* en la solapa de Jorge Mockert, el joropo venezolano *Alma llanera* y el danzón panameño *Amelita*; También se encuentran *Piagüita*, *Flor de reseda* y *Contra el Bramadero*, todas obras costarricenses del marimbista Ulpiano Duarte y adaptadas para un formato de cuarteto de fagotes por Gerardo Duarte. Los aportes de estas obras se reflejan en el rescate y difusión de música tradicional costarricense mediante grabaciones realizadas por esta agrupación entre las que se encuentran los discos *Música Latinoamericana*, *Aires Latinoamericanos* y *Paisaje Barroco*. Además, han permitido que estudiantes tengan experiencia en la música de cámara tanto dentro como fuera del ámbito académico.

Trombones de Costa Rica

En el caso de Trombones de Costa Rica, su fundador fue el maestro Alejandro Gutiérrez, quien después de haber formado parte del Quinteto de Metales Paz, se fue a estudiar a Estados Unidos y regresó con la idea visionaria de conformar un grupo que fuera un referente para la cátedra de trombones. Es importante rescatar que los espacios dentro del país y del ámbito musical eran muy reducidos existían pocas bandas nacionales y una sola orquesta profesional. Además, los puestos en esas agrupaciones estaban ocupados, por lo que no existía una clara oportunidad de pertenecer en ese momento a ellas; razón por la cual el maestro Gutiérrez consideró la fundación del cuarteto como una oportunidad de generar un espacio para hacer música y que a la vez, en un futuro, pudiera ser un referente formativo para los trombonistas del país.

La participación en la promoción de nuevos repertorios repercutió positivamente en el panorama que enfrentaron los compositores costarricenses de la época. En la última década del siglo pasado, los compositores costarricenses no contaban con las oportunidades que el medio musical costarricense ofrece en la actualidad, disponían de pocos espacios para dar conocer sus obras, pues a pesar de que ya existía en el país la carrera musical con énfasis en composición, la cantidad de agrupaciones de cámara, conjuntos vocales, orquestas y bandas sinfónicas era muy reducida, haciendo difícil la difusión de nuevos repertorios. De modo que Trombones de Costa Rica contribuyó dando apoyo a los compositores nacionales y graduados de la Escuela de Artes Musicales, difusión del repertorio latinoamericano, Esta agrupación ha sido un referente para el nivel de la cátedra de trombón de la EAM.

Por otra parte, Trombones de Costa Rica sobresalió en la interpretación de música latinoamericana gracias a la gran cantidad de arreglos de obras populares como, por ejemplo, el joropo venezolano Alma Llanera. Esta contribución ha sido complementada con los arreglos de obras de compositores que han sido comisionadas por el ensamble, los cuales han sido escritos por el compositor cartaginés Vinicio Meza Solano y que han apoyado la divulgación del repertorio escogido. También, se destaca el proceso de comisión de obras que han llevado a cabo sus integrantes; en la entrevista al máster Iván Chinchilla, él indicó que desde 1993 la agrupación comisionó obras para ser ejecutadas durante sus giras y grabaciones, con el fin de promover la labor de los compositores nacionales, muchos de ellos graduados de la EAM (Chinchilla, 11 de marzo del 2019, comunicación personal).

Con esa decisión se promovió un movimiento de reactivación de la composición musical nacional, que directamente repercutió en la cátedra de composición de la EAM, al incentivar a jóvenes compositores de la época como Vinicio Meza, Otto Castro, Marco Quesada y Luis Diego Herra entre otros, quienes crearon un nuevo espacio para darse a conocer y tener la oportunidad de abrir un camino para acrecentar su carrera e impulsar la cátedra de composición de la EAM de la UCR. Ese espacio fue aprovechado y muchos de ellos son reconocidos compositores nacionales en la actualidad. En cuanto al repertorio que posee trombones de Costa Rica, se encuentran obras originales creadas específicamente para cuarteto de trombones (trombones de Costa Rica) de Otto Castro, Carlos Escalante, Marco Quesada, Luis Diego Herra, Benjamín Gutiérrez, Allen Torres, Eddie Mora, Marvin Araya, Fidel Gamboa, Gordon Sherwood, Álvaro Esquivel, Walter Flores y Vinicio Meza.

Para Martín Bonilla, integrante del cuarteto desde su fundación, no cabe la menor duda de que Trombones de Costa Rica fortaleció la creación de la cátedra de trombón, porque el nivel de ejecución y la técnica de los estudiantes subieron y, además, permitió que la EAM se diera a conocer fuera del país, por lo que la cantidad de estudiantes

extranjeros interesados en estudiar trombón y eufonio aumentó, y la cátedra se fortaleció (Bonilla, 17 de agosto de 2018, comunicación personal).

En relación con la discografía que ha aportado esta agrupación, hay cuatro álbumes: Contrastes, Imágenes, Trombonismos, y Latinoamérica, los cuales no solo presentan obras comisionadas específicamente para cada grabación, sino que representan un aporte académico que trasciende fronteras, mostrando un alto nivel de ejecución, el cual es reconocido a nivel mundial, poniendo a la EAM en las altas esferas musicales.

Aportes generados hacia la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y participaciones

El Quinteto de Metales Paz fue el precursor de ensambles de cámara y, aunque su participación se limitó al ámbito nacional, favoreció el surgimiento de otras agrupaciones desde lo interno de artes musicales y abrió espacios musicales inexistentes en algunos casos o si habían tenido poca apertura para los músicos nacionales. En síntesis, el Quinteto de Metales Paz fue la agrupación que dio origen a los diferentes grupos que se conocen en la actualidad como ensambles de cámara, así se abrieron nuevas posibilidades, que antes eran inimaginables, para un grupo de cámara. Quizás sea arriesgado indicar que, gracias a ellos, se inició el movimiento que ha dado origen a grupos de cámara en el país, sin embargo, analizando el contexto histórico de la época y las actividades que se llevaron a cabo entonces, se considera válido afirmar que el ensamble fue precursor y pionero en este ámbito de la música costarricense. El Quinteto fue pionero en presentarse en espacios tales como el ciclo “Una hora de música” en el Teatro Nacional y el Salón Dorado, sin dejar de lado las participaciones en actividades culturales universitarias. Esto se pudo comprobar gracias a los archivos referentes a programas de mano y afiches del archivo histórico musical de la Escuela de Artes Musicales que datan de los años ochenta.

En relación con el movimiento de comisión de obras por parte de ensambles de música de cámara, Cuarteto Phoenix y Trombones de Costa Rica fueron los pioneros que generaron el movimiento en el ámbito de la composición musical, que se impulsa desde la EAM, propiciado de manera indirecta por estas agrupaciones. Por su parte, el Cuarteto Phoenix ha sido invitado y ha participado en las conferencias de la IDRS de los años 2000 (Buenos Aires), 2005 (Texas), 2007 (New York) y 2010 (Oklahoma): participó en la gira dentro del marco de celebración del aniversario de relaciones comerciales entre Costa Rica y Bélgica en el 2008 y participó en el festival de la Orquesta Latinoamericana de Vientos en el 2009 en Manizales, Colombia.

Por otra parte, Trombones de Costa Rica cuenta con participaciones internacionales en Oregón; como solistas invitados de la Universidad de Austin, Texas, y su participación en el Cuadragésimo Festival Internacional de Trombón, que los hizo merecedores del premio Nacional de Música en 1997. La participación en el exterior de estas agrupaciones ha visibilizado a la EAM. La exposición más allá de nuestras fronteras, ha sido la puerta que ha permitido presentar el quehacer musical y académico de la EAM y la ha posicionado a nivel mundial como un centro de formación musical de renombre.

Este hecho favorecido la firma de diferentes convenios con escuelas de música de prestigiosas universidades como Texas University, Kansas University y otras. Además gracias al trabajo de estas agrupaciones se han organizado diferentes festivales, seminarios y clases maestras impartidas por profesores del exterior, traídos a la EAM gracias al contacto generado en el exterior mediante la participación en actividades de alto nivel de estas agrupaciones. En resumen, este contacto que se ha generado con la participación de las agrupaciones fuera de nuestro país, le da una exposición a la EAM a nivel internacional, posicionando el alto nivel de la escuela y a su vez promueve la alta demanda académica. En palabras del maestro Iván Chinchilla, el hecho de que el cuarteto de Trombones Costa Rica tenga gran exposición, ha posicionado a la UCR y la EAM en el nivel internacional y a ha aumentado la cantidad de oferentes interesados en estudiar en la Universidad por su excelente nivel (Chinchilla, 11 de marzo del 2019, comunicación personal).

Otro aporte visible de estos ensambles es la fundación de diferentes festivales en de la EAM, que son familiares para el área musical y sus raíces parten de las diferentes actividades y contactos realizados por los integrantes de las agrupaciones estudiadas. Tal es el caso de festivales como el de bronces, de trombones, de dobles cañas entre otros, además, de diferentes clases magistrales que se han desarrollado en la EAM, que en otras condiciones serían difíciles de impartir por su alto costo. En ese sentido, el festival de trombones de Costa Rica, el cual en sus primeras ediciones se organizó como festival de bronces con la idea de que generar un impacto en el crecimiento musical de los estudiantes. Esta oportunidad brindó al estudiantado tener clases maestras con músicos de alto nivel, compartir experiencias con estudiantes de otros países y valorar el nivel existente en el país.

Conforme se avanzó en la edición de festivales, se decidió enfocarse solo en el de los trombones, por la dificultad que representaba la cantidad de personas y actividades; sin embargo, han surgido también el festival de bronces, el de clarinetes y recientemente el de dobles cañas en el seno de la EAM. El Festival Internacional de Trombones Costa Rica se ha consolidado y actualmente tiene más de 15 años de existencia. Por su parte, el Cuarteto Phoenix organizó el Primer Campamento Festival de Fagotes en el febrero de 2012 con el auspicio de la Vicerrectoría de Acción Social de la UCR. Este campamento permitió

compartir experiencias y conocimientos en diversos ámbitos. Contó con clases maestras de parte de los integrantes del cuarteto y charlas sobre técnicas de estudio, interpretación, construcción de cañas y se conformaron pequeños ensambles para un recital de cierre. Este campamento fue importante, pues reunió a profesores y estudiantes de fagot de la EAM junto con participantes de escuelas municipales de música y del Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM). Estos festivales han generado un espacio de intercambio de conocimientos entre estudiantes y experiencias únicas que se manifiestan día con día en declaraciones como las siguientes:

Tanto para mí, como para muchos otros, este tipo de eventos representan la primera oportunidad para conocer a profesores extranjeros del más alto nivel sin la necesidad de viajar fuera del país. Son un espacio de crecimiento personal, artístico y profesional. Además, estos festivales te dan la oportunidad de conocer y compartir con jóvenes instrumentistas de otros países (Jorge Novoa, estudiante de trombón, 2018, comunicación personal).

El aporte de los tres ensambles estudiados desde principios de la década de 1980 se evidencia aún en nuestros días, brindando la satisfacción más grande que es el bienestar y reconocimiento de los estudiantes, quienes quizás no saben los orígenes y luchas que han permitido contar con los beneficios que disfrutan, pero en fondo llevan consigo impregnada la trayectoria de estas agrupaciones nacidas en el seno de la EAM.

Conclusiones

Al finalizar esta investigación se ha podido constatar el aporte de estos grupos de música de cámara, el cual ha incentivado la creación de nuevos espacios dentro del ámbito musical costarricense; además, ha incentivado un trabajo colaborativo entre grupos musicales (tanto populares como académicos), así como la interpretación de obras a las cuales se han agregado voces e instrumentos de percusión. Adicionalmente, en el área de la composición musical, el nacimiento de estos grupos permitió que el desarrollo de la labor de esta rama en Costa Rica tuviera un progreso más acentuado a partir de los ochentas que en épocas anteriores; porque estas agrupaciones fueron pioneras en el tema de la comisión de obras de músicos costarricenses muchos de ellos estudiantes de la misma EAM; de ese modo, han promovido su trabajo, dándole el valor que merece y han difundido el nuevo repertorio en el exterior del país. De esa manera, se ha contribuido a que Costa Rica se posicione en el medio musical internacional.

La lista de compositores costarricenses que escribieron obras para los ensambles en estudio se acrecentó con el avance de la década de los noventa, y se ha continuado aumentando, pues los grupos musicales se mantienen actualmente; además, la creación

de los ensambles citados en esta investigación favoreció que los compositores empezaran a encontrar lugares y espacios para lanzar al público costarricense sus obras, pues su visión de rescatar, interpretar, comisionar y difundir a los autores nacionales dio nuevos bríos al crecimiento del campo musical; también permitió que las obras nacionales recibieran el reconocimiento y valor que merecían y que en muchos casos no habían sido aceptados.

Cada uno de los tres ensambles ha contribuido de forma diferente en la promoción del repertorio latinoamericano en el medio nacional y también en el ámbito internacional, gracias a su participación en festivales como los congresos internacionales de dobles cañas de la IDRS y el *International Trombone Festival*. Las participaciones en estos festivales internacionales abrieron las puertas a nivel mundial para dar a conocer el patrimonio musical latinoamericano a partir del periodo colonial, considerando la música popular y las composiciones contemporáneas que incluyen música electroacústica.

El surgimiento de estos grupos fue en diferentes aspectos entre ellos la búsqueda de la revitalización de la música de cámara y la apertura de nuevos espacios que han promovido un crecimiento formativo y pedagógico musical en las diferentes cátedras de la EAM. Es importante recalcar que muchos de estos ensambles se desarrollaron con fines pedagógicos para formar a los estudiantes en afinación, trabajo en ensamble, y aspectos que en las clases individuales son difíciles de conceptuar.

Es imprescindible indicar que no solo estos grupos de cámara existieron o se conformaron durante las décadas de 1980 y 1990, pero sí fueron de los más connotados, pues impulsaron diferentes agrupaciones, festivales y otras actividades que se realizan aún. Cada agrupación aportó técnicas de estudio, métodos de trabajo en ensambles y materiales abstractos que en una clase individual no habría podido ser tan provechosos y enriquecedores; esto permitió que las cátedras de la EAM relacionadas con esos ensambles crecieran y se fortalecieran; a la vez visibilizaron la EAM hacia el exterior y también influyeron en su quehacer diario. Además, fueron un motor precursor de la música de cámara en la época, lo cual ayudó a crear mejores espacios y atraer público; asimismo, fomentaron el interés en los estudiantes de la EAM, ya que estos se interesaron en crear diversos grupos de música de cámara. Finalmente, también se debe recalcar que el inicio de los ensambles nacidos en la EAM fue meramente formativo, sin embargo, gracias a la oportunidad de crecimiento educativo, el gran nivel musical forjado y el entusiasmo de los estudiantes y fundadores que han participado en ellos terminaron convirtiéndose en grandes exponentes de la música de cámara en nuestro país.

Referencias

- Archivo Histórico Musical. *Memoria de la Escuela de Artes Musicales 1984*, D1-2249. Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Archivo Histórico Musical. *Serie de Álbumes: 1987-2012*. Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cuarteto Phoenix. (1999). *Paisaje barroco*. Estudio Sibó, Costa Rica. CD-ROOM.
- Cuarteto Phoenix. (2000). *Música Iberoamericana*. Estudio Carlos Chávez, Costa Rica CD-ROOM
- Cuarteto Phoenix. (2008). *Aires latinoamericanos*. Musitica. Costa Rica. CD-ROOM
- Elizondo, F. (2011). *Historia de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica 1972 a 1991: Gestión y Consolidación de un nuevo modelo académico-musical*. San José, Costa Rica. Informe final de Investigación. Universidad de Costa Rica
- Fascículo 1103. Escuela de Artes Musicales. *Catálogo General Universidad de Costa Rica*. Vicerrectoría de Docencia.
- Guandique, O. 2013. La composición musical en Costa Rica: ¿Hacia dónde nos lleva? *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10 (12), 175-203.
- Trombones de Costa Rica. (2007). *Trombonismos. Amis musical circle*. CD-ROOM.
- Vargas Cullell, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Vicente, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo, la música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Seminario de Composición Musical (2001-2017) en el contexto del desarrollo de la música contemporánea en Costa Rica

Musical Composition Seminar (2001-2017) in the Context of Music Development Contemporary in Costa Rica

Ekaterina Chatski¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Resumen

El propósito de este artículo es ubicar la actividad de Seminario de Composición Musical en el contexto del desarrollo de la música contemporánea en Costa Rica. Dicha actividad nació en el seno de la Escuela de Artes Musicales (EAM) en el año 2002 y ha estado presente durante los últimos 15 años. Asimismo, desde el año 2015, el Seminario se desarrolla desde el Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) en colaboración con la EAM. El estudio explora lo común entre los miembros de los diferentes grupos de compositores, intérpretes y estudiantes, de acuerdo con sus experiencias para el proyecto del Seminario. Como instrumentos y estrategias de recolección de datos se utilizan las entrevistas, grabaciones de audio y video, y el análisis documental (programas del Seminario, grabaciones y narraciones). Asimismo, el objetivo del artículo radica en plantear una premisa que vincula el inicio del siglo XXI y el del Seminario de Composición Musical con el inicio de un nuevo pensamiento musical en Costa Rica.

Palabras clave: Seminario de Composición Musical, Escuela de Artes Musicales, música contemporánea, música latinoamericana

¹ Profesora en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR). Máster en Artes por la UCR. Correo electrónico: shatska@gmail.com

Abstract

The purpose of the article “Seminar of Musical Composition” is to locate the activity of Musical Composition Seminar in the context of the development of contemporary music in Costa Rica. This activity was born in the School of Musical Arts in 2002 and has been present for the last 15 years. Likewise, since 2015, the Seminar is being carried out by the Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) in collaboration with the EAM. The study explores the common among the members of the different groups of composers, performers and students, according to their experiences for the Seminar project. As instruments and data collection strategies are used interviews, audio and video recordings, and documentary analysis (Seminar programs, recordings and narrations). Likewise, the aim of the article is to raise a premise that links the beginning of the 21st century and the Seminar of Musical Composition with the beginning of a new musical thought in Costa Rica.

Keywords: Musical Composition Seminar, School of Musical Arts, contemporary music, Latin American music

Inicio del Seminario de Composición Musical

La organización del Seminario de Composición Musical (SCM) se originó por la iniciativa del profesor de la Escuela de Artes Musicales (EAM), Eddie Mora Bermúdez, quien con el apoyo de la Vicerrectoría de Acción Social y la EAM de la Universidad de Costa Rica (UCR) realizó la primera edición de dicha actividad entre el 4 y 9 de noviembre del año 2002.

Imagen 1. Descripción general del proyecto, 2002

U.C.R.
SISTEMA DE FORMULACIÓN DE PROYECTOS 2002 - 2003
INFORMACIÓN GENERAL POR PROYECTO

UNIDAD : 01020204 ==> ESCUELA DE ARTES MUSICALES
 PROYECTO : 020 ==> Seminario de Composición Musical No INSCRIPCIÓN :

Actividad : Acción Social Sub-Actividad : Extensión Docente Condición del Proyecto : Proyecto Nuevo
 Otras unidades ejecutoras del proyecto:

El proyecto requiere prórroga?: No El proyecto requiere renovación?: No
 Vinculación con programa Institucional (indique también el número del programa):

Número de políticas a las que responde el proyecto:

Posee el proyecto diferentes componentes?: No Docencia Investigación Acción Social Vida Estudiantil Administración

Costo Total del proyecto:

	Fuente U.C.R.	Otro Financiamiento	Total
	328,736	372,000	700,736

Vigencia del proyecto: 4/11/2002 al 9/11/2002

Información acerca de los encargados del Proyecto

Investigador Principal:

Cédula:	1er Apellido:	2do Apellido:	Nombre:	Horas por semana			Grado Académico:	Unidad a la que pertenece	Estado en Régimen:
				I Ciclo	II Ciclo	III Ciclo			

Responsable(s):

Cédula:	1er Apellido:	2do Apellido:	Nombre:	Horas por semana			Grado Académico:	Unidad a la que pertenece	Estado en Régimen:
				I Ciclo	II Ciclo	III Ciclo			
1 - 649 -	Mora	Bermúdez	Eddie				Máster	D1020204	Asociado

Fuente: Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Esta empezó con la visita al país de Yuri Voronzov, compositor ruso y catedrático del Conservatorio Estatal de Moscú de P. Chaikovsky. Las tres conferencias que ofreció el invitado, cuyos asistentes fueron en su mayoría los estudiantes del tercero y cuarto año de la carrera de Bachillerato en Música de la EAM, abrieron un panorama sonoro lejano y desconocido para los presentes. La temática de las tres conferencias se distribuía de la siguiente manera: la primera fue dedicada a los compositores emblemáticos de Rusia de la década de 1980, por ejemplo: Alfred Schnittke, Sofía Gubaidulina, Gia Kancheli y Nikolai Korndorf; la segunda, a las nuevas promesas rusas: Artem Vasiliev, Elena Langer y Tatiana Novikova; y en la tercera, Yuri Voronzov describió su trayectoria artística y propuso piezas suyas para

la audición: *Sirin* para piano y la *Sinfonía Zero*. Asimismo, el maestro Voronzov ofreció dos clases maestras para los compositores de Costa Rica. Finalmente, en el Auditorio del tercer piso de la EAM y con los sonidos de la *Sinfonía Zero* de Yuri Voronzov, concluyó lo que sería la primera edición del SCM.

Metodología

El presente estudio sobre el SCM, que se lleva a cabo desde hace 16 años, se fundamenta en la investigación, que explora lo que los miembros de los grupos de estudiantes, intérpretes y compositores tienen en común, de acuerdo con sus experiencias en el proyecto del SCM. Como instrumentos y estrategias de recolección de los datos se realizaron entrevistas abiertas a diferentes grupos de participantes: los organizadores: Eddie Mora, Alejandro Cardona y Marvin Camacho; los compositores y conferencistas: Pilar Aguilar, Mario Alfaguell, Carlos Castro, Otto Castro, Pablo Chin, Elena Dubinetz, Andrés Posada, Marco Quesada, Alfredo Rugeles y Andrés Soto; los intérpretes: Leonardo Gell, Cristian Guandique, Manuel Matarrita, Walter Morales, Manuel Rojas, Erasmo Solerti, Luis Adolfo Víquez y Fernando Zúñiga, y a la bibliotecóloga María Esther Garita². De igual manera, se efectuó el análisis documental de los programas del Seminario, artículos de periódicos, grabaciones en audio y video de las actividades del Seminario, de los discos producidos por el SCM y de diferentes entrevistas radiales que fueron preparadas para el XIV SCM³. Además, se analizó la encuesta realizada en el año 2005 con los estudiantes y participantes del curso de E. Dubinetz “Música de nuestro tiempo”, dictado en el IV SCM. Para procesar toda la información reunida, se utilizó el programa *Atlas.ti*

Resultados

Antecedentes

Según varias entrevistas con los compositores Carlos Castro, Alejandro Cardona, Eddie Mora, Marco Quesada y Jorge Acevedo, las dos décadas anteriores al siglo XXI fueron importantes para el desarrollo de la música costarricense. En las décadas de 1980 y 1990, se perfilaron varios proyectos relacionados con la comunidad de compositores de música de concierto:

² Se han entrevistado 22 participantes distribuidos en 4 perfiles: organizadores (3 personas), compositores y conferencistas (10 personas), intérpretes (8 personas) y 1 bibliotecóloga.

³ Las preguntas de las entrevistas realizadas a diferentes grupos se encuentran en el Anexo 2.

1. El surgimiento del Centro de Música Contemporánea (CMC) en el año 1984 por iniciativa de un grupo de compositores costarricenses. Con respecto a sus principales metas, resulta imprescindible conocer que:

el trabajo que el CMC se ha propuesto es colaborar en la formación de una cultura propia, contribuyendo, por todos los medios a su alcance a acercar las distintas vertientes, hasta el presente aisladas. En este proceso, todas las corrientes deberán enriquecerse mutuamente, culminando en productos auténticamente nuestros e históricamente viables (Boletín No.1 del CMC, diciembre de 1985, p. 3).

La existencia de CMC fue corta, desapareció en el año 1991. “Finalmente, la dinámica se volvió muy compleja, cada quien buscó por su lado y aquella unión del Centro de Música Contemporánea se murió en el año 91” (Marco Quesada, comunicación personal, 2 de junio de 2017).

2. La organización de los dos Congresos Centroamericanos de Composición Musical propuesta por el compositor Jorge Acevedo (Marco Quesada, comunicación personal, 2 de junio de 2017).
3. La organización, por parte de su gestor Jorge Acevedo, de dos foros de Compositores Centroamericanos y del Caribe: el II Foro realizado en el año 1989 con el patrocinio de la Vicerrectoría de Docencia, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Musicales de la UCR; y el IV Foro, con el apoyo del Instituto Goethe, MCJD, Colegio Costa Rica y la Asociación de Estudiantes de la Escuela de Artes Musicales de la UCR (Jorge Acevedo, comunicación personal vía correo electrónico, 8 de agosto de 2017).
4. La creación prolífica de las obras costarricenses de música de concierto en la década de 1990, a causa de la presencia de diferentes grupos musicales de cámara, tales como: Quinteto de Vientos Miravalles, el Cuarteto de Trombones de Costa Rica, el Cuarteto de Fagotes Phoenix, Dúo Mora-Duarte y Ensamble de Percusión de Costa Rica, quienes incorporaron música costarricense en sus repertorios y comisionaron nuevas obras.
5. El concurso de composición Centenario patrocinado por el Banco Interamericano de Desarrollo para el Centenario del Teatro Nacional en el año 1997, cuyo ganador fue el compositor costarricense Carlos Escalante con su Sinfonía “Centenario”.
6. La instalación anual del espacio “Lectura de las obras costarricenses” por la Orquesta Sinfónica Nacional a partir del año 1998 (Manuel Rojas, comunicación vía correo electrónico, 19 de abril de 2017).

Dichas actividades han propiciado el creciente interés y “un enorme deseo por abrir nuevos espacios hacia el pensamiento musical contemporáneo. En aquel momento no hemos pensado que SCM fuera tener la importancia a nivel nacional, sobre todo en el ámbito musical” (Eddie Mora, microprograma SCM, Radio Universidad de Costa Rica, 2014).

La estructura y la esencia del SCM

El Seminario de Composición Musical, en sus 16 ediciones, reunió diferentes características que sus participantes, compositores, intérpretes y estudiantes, han expresado en las entrevistas resumidas a continuación:

1. El SCM es un espacio para difundir y estudiar la música contemporánea de concierto, lo cual genera un contrapeso a los modelos culturales conservadores.
2. Una de sus principales características está dirigida al estudio y la divulgación de la producción contemporánea en América Latina.
3. Es un intercambio de conocimientos entre lo producido en el territorio costarricense y de forma internacional.
4. Es un espacio de conocimiento de las importantes personalidades de la música latinoamericana y universal, representantes de varias generaciones y de variadas estéticas.
5. Es un lugar que propicia el contacto y de confluencia tanto para los compositores como para los ejecutantes.
6. Es el espacio que promueve la unión de los compositores en una comunidad.

Al analizar los programas del Seminario de Composición Musical se percibe la distribución de las actividades en tres rubros principales: conferencias, conciertos y clases maestras. Igualmente, las características del SCM se manifiestan por medio de una comunicación de uno de los entrevistados: “el seminario es importante porque reúne compositores, intérpretes, público y obras en un solo evento” (Cristian Guandique, comunicación vía correo electrónico, 20 de abril de 2017).

Conferencias

Desde el primer SCM, las conferencias han formado parte de cada edición. Estas se ofrecieron, en su mayoría, por los compositores y teóricos musicales. Dentro de estas se

destacan varios espacios donde los conferencistas invitados han brindado cursos cortos (de alrededor de 12 horas de duración), los cuales se mencionan a continuación:

Tabla 1. Cursos y talleres

Conferencista	Tema de conferencias	Año
Yuri Vorontzov (Rusia)	Música Rusa. Segunda mitad del Siglo XX	I SCM 2001
Elena Dubinetz (Rusia –EEUU.)	Signos de sonidos. Anotación musical contemporánea	III SCM 2004
Elena Dubinetz (Rusia – EEUU.)	Música de nuestro tiempo	IV SCM 2005
Aurelio Tello (Perú - México)	500 años de la música latinoamericana. Siglos XVI – XXI	VI SCM 2007
Don Traut (EEUU.)	El sistema shenkeriano	VIII SCM 2009
Roberto Kolb Neuhaus (México)	Silvestre Revueltas	IX SCM 2010
Andrés Soto (Costa Rica - EEUU.)	Música y Audiovisual	X SCM 2011
Mauricio Nader (México)	Taller “Piano preparado y técnicas extendidas”	XI SCM 2012
Erick Carballo (Costa Rica – EEUU.)	Taller “Tecnologías digitales como herramientas para la formación artística”	XI SCM 2012
Cuarteto de Cuerdas José White (México)	Taller de cuerdas	XIII SCM 2014
Ruben López Cano (México -España)	Investigación artística en música	XIV SCM 2015

Fuente: elaboración propia según la programación de los SCM.

Los entrevistados han señalado las principales características de las conferencias de la siguiente manera:

1. El estudio y la difusión de la música contemporánea universal y de América Latina.
2. El espacio de análisis y de formación en torno a la composición contemporánea.
3. El espacio de conocimiento y de creación de música nueva, propicio para los estudiantes y nuevas generaciones de los músicos.

Conciertos

Cada edición del SCM se ha acompañado por varios conciertos, desde los dos ofrecidos en el I SCM hasta los 5-10 conciertos en promedio en cada Seminario. Entre las numerosas presentaciones hechas durante los 16 años, se destacan algunas a las cuales la prensa nacional ha dedicado varias páginas de la crítica: recital del Dúo Top-Zandvliet de los Países Bajos en el año 2003, recital del Cuarteto de los Países Bajos en el año 2004, recital del cuarteto de cuerdas José White de México en el año 2012, y, por último, la presencia del famoso Cuarteto Latinoamericano.

Imagen 2. Recorte de periódico



Fuente: Sáenz (30 de abril de 2003).

Con base en la información proporcionada por los entrevistados, se puede decir que en los conciertos se desarrollaron los siguientes contenidos:

1. Un espacio de conocimiento del repertorio que se produce en diferentes partes del mundo⁴.
2. Un perfil que correspondería al de un pequeño festival, cuya actividad siempre significó el conocimiento y la creación de la música nueva.
3. Una plataforma dirigida hacia la nueva música de la región latinoamericana.
4. Un flujo grande de ejecutantes y de compositores en torno a la música contemporánea.
5. Una actividad inclusiva que invita a participar los músicos jóvenes.
6. Un espacio de inclusión de los estrenos mundiales y nacionales.
7. Una apertura de nuevos espacios para la

⁴ Ver en el anexo 3 la lista de los creadores cuyas obras han sido interpretadas en las ediciones de SCM. En total, sonaron las obras de 148 compositores.

escucha.

8. La creación de un nuevo público con énfasis en la gente joven y, sobre todo, en estudiantes.

El SCM propició la creación nueva, de tal manera que durante los 16 años de existencia se estrenaron 21 obras de los compositores nacionales: Pilar Aguilar, Mario Alfaguel, Marvin Camacho, Alejandro Cardona, Carlos Castro, Carlos Escalante, Alejandro Monestel, Eddie Mora, Rodrigo Salas y Berny Siles; además, una obra del compositor estadounidense Kyle Gann y del compositor ruso Kuzma Bodrov.

Clases maestras

Muchos de los músicos, invitados a las diferentes ediciones del SCM, han contribuido a la transmisión del conocimiento, ofreciendo clases maestras a los estudiantes de música tanto de la UCR como de la Universidad Nacional. En el siguiente gráfico, se aprecia la cantidad de los músicos que han transitado por las aulas de las casas de Educación Superior de Costa Rica.

Tabla 2. Clases maestras

País	Profesor	Año
Rusia	Yuri Vorontsov (composición)	2002
Países Bajos	Tjeerd Top (violín)	2003
Países Bajos	Mariken Zandvlet (piano)	2003
Argentina-Países Bajos	Carlos Micháns (composición)	2003, 2004
Países Bajos	Francien Schatborn (viola)	2004
Países Bajos	Ronald Hoogeveen (violín)	2004
Países Bajos	Jeanette Koekkoek (piano)	2004
Argentina-Estados Unidos	Jorge Luis González (composición)	2005
Estados Unidos	Kyle Gann (composición)	2005
Estados Unidos	Paul Taub (flauta)	2005
Estados Unidos	Laura DeLuca (clarinete)	2005
Estados Unidos	David Sabee (violonchelo)	2005
Estados Unidos	Julian Santacoloma (clarinete)	2006
Estados Unidos	Danic Borisavijevic (piano)	2006

País	Profesor	Año
Estados Unidos	Verónica Matieu (violín)	2006
Estados Unidos	John Manganaro (corno)	2006
Estados Unidos	Ji-hye Chang (piano)	2006
Venezuela-Estados Unidos	Alberto Almarza (flauta)	2006
Perú-México	Aurelio Tello (composición)	2006
Chile	Paola Muñoz (flauta dulce)	2007
Chile	Cristian Morales (composición)	2007
Puerto Rico	Carlos Vásquez (composición)	2007
Venezuela	Alfredo Rugeles (composición)	2009
Venezuela	Diana Arismendi (composición)	2009
México	Mario Lavista (composición)	2011
México	Cuarteto Latinoamericano (cuerdas)	2011
Estados Unidos	Don Freund (composición)	2013
México	Juan Trigos (composición y dirección orquestal)	2013
México	Manuel de Elías (dirección orquestal)	2014
República Dominicana	Darwin Aquino (composición)	2014
Colombia	Andrés Posada (composición)	2014
El Salvador	German Cáceres (composición)	2014
México	Cuauhtémoc Rivera (violín)	2015, 2016
México	Quinteto de alientos de la Ciudad de México (instrumentos de viento)	2015
México	Cuarteto José White (cuerdas)	2017
Estados Unidos	David Dzubay (composición)	2017
México	Javier Álvarez (composición y análisis musical)	2017

Fuente: elaboración propia según la programación de los SCM.

Acerca del nivel de estudiantes-participantes en las clases maestras, algunas personalidades han opinado sobre la seriedad y profesionalismo de los jóvenes, y se les propone “involucrarse seriamente en la interpretación de la música nueva [...] y realizar la más delicada y detallada lectura del texto musical” (Alfredo Rugeles, comunicación vía correo electrónico,

22 de abril de 2017). Asimismo, hubo opiniones acerca del futuro de los jóvenes músicos, los cuales, al participar en estos encuentros, “empiezan aportar como ejecutantes en la difusión y la interpretación de la música contemporánea” (Alejandro Cardona, comunicación personal, 2 de abril de 2017). Por su parte, los estudiantes-participantes han resaltado el agrado de conocer a las personalidades de la música latinoamericana y universal. También, se han referido a “la participación tan generosa y activa tanto de los compositores ya sean nacionales o de afuera, como los ejecutantes” (Encuesta anónima estudiantil, 2005).

Discos del SCM. Discos lanzados en las ediciones del SCM

Durante los 16 años, el SCM ha producido 4 discos compactos, cuyo contenido incluye tanto la participación de los grupos invitados al seminario como los compositores participantes en diferentes ediciones del Seminario. Dentro de los grupos musicales, se destaca la participación de Café Chorale, Orquesta Sinfónica de Heredia, Trío Concertante de Cuba, Ensamble de Percusión Costa Rica-UNED, Cuarteto Latinoamericano y el Cuarteto de Guitarras Costa Rica.

Tabla 3. Discos producidos por el SCM

<p>El primer disco del SCM: Café Chorale / Carlos Castro, guitarra / Leonardo Gell, piano / Seattle Chamber Players / Onix Ensamble y quinteto vocal (2010). Presagios. Memoria musical costarricense. Vol. 1. Seminario de Composición Musical.</p>	<p>Obras: Cantata Debravo de diferentes compositores: Marvin Camacho, El pozo; Carlos Escalante, Laudas de muerte y huesos; Carlos Castro, Silencio, Nocturno; Eddie Mora, Verdad que Tú no tienes; Alejandro Cardona, Presagio de fuego; Carlos Castro, Dos preludios para guitarra; Marvin Camacho, Sonata dal inferno; Eddie Mora, Retrato IV; Alejandro Cardona, Orfeo y Eurídice (el destierro de la serpiente); Otto Castro, Los anudados.</p>
<p>El segundo disco del SCM: Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia / Alejandro Escuer, flauta / Gabriel Goñi, flauta / Erasmo Solerti, violín / Ekaterina Chatski, piano / Trío Concertante / Eddie Mora, dirección / Guido López Gavilán, dirección. Caminos. Memoria musical costarricense. Vol. 2. Seminario de Composición Musical, 2011.</p>	<p>Obras de Benjamín Gutiérrez, Evocación y Danza de la pena negra; Alejandro Cardona, Binni Zaa y Zachik 5; Eddie Mora, Sula' y ¿Quién amanece?; Marvin Camacho, De Profundis; Carlos Enrique Vargas, Suite Antígona.</p>
<p>El tercer disco del SCM: Trío Concertante de Cuba y Ensamble de Percusión Costa Rica-UNED (2012). Historias propias. Memoria musical costarricense. Vol. 3. Seminario de Composición Musical, Eddie Mora.</p>	<p>Obras de Marco Quesada, Trinca; Eddie Mora, Trío No.1; Marvin Camacho, Ritual No.1; Berny Siles, La ascensión de Lucifer; Marvin Camacho, Preludio y Canto Negro; Eddie Mora, Texturas; Alejandro Cardona, Echú; Carlos Escalante, Giga.</p>

El cuarto disco del SCM: Cuarteto Latinoamericano et al. (2014). Música de Cámara Costarricense. XIII Seminario de Composición Musical, Eddie Mora, Elías Jiménez-García.

Obras de Alejandro Cardona, Cabalgando Vientos para doble cuarteto; Eddie Mora, Transparencia; Carlos Escalante, Leonardo y Escena IX; Marvin Camacho, Tres Quijotadas de un Hidalgo; José Mora-Jiménez, Mobile No.1 para cuarteto de guitarras; Pablo Santiago Chin, Persona; Carlos José Castro, Sonata de la Luna; Berny Siles, Juegos sobre Aquel Arroyito; Mario Alfragüell, Movimiento; Otto Castro, Encuentros II.

Fuente: la elaboración propia a partir de los materiales de los SCM.

De igual forma, el SCM ha servido de plataforma para el lanzamiento de diferentes discos de los compositores costarricenses:

1. Ensamble virtual, Mihail Berezniisky, Eddie Mora (2005). *Música clásica para cuerdas* [CD] San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
2. Obras de Eddie Mora: *Concierto "Amighetti"; Cuatro miniaturas; Preludio e invención; B-A-C-H; La niña y el viento.*
3. Ensamblés musicales universitarios. (2006). *Música costarricense* [CD]. San José: Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. Allen Torres Castillo: *La tropa del 56, Variaciones sobre una cimarrona; Anónimo: Patriótica Costarricense; Julio Fonseca: Misa "Vitis et Palmitas"; Tango Clemencia; Ulpiano Duarte: Contra el bramadero; José Joaquín Vargas Calvo: Hojas tristes; Eddie Mora: Dos retratos; Otto Castro: El jardín tóxico.*
4. Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia, Wind Ensemble UC, Seattle Chamber Players, Erasmo Solerti (2010). Eddie Mora. *Premieres* [CD]. San José: Estudio Musitica.
5. Obras de Eddie Mora: *La ascensión de Remedios, la bella; Silencio V; Cuarteto No.3; Retrato IV.*
- 6) Cuarteto Latinoamericano, Álvaro Bitrán, Walter Morales (2009) *Ruidos... Voces... Canciones lejanas...*[CD]. Quindecim Recordings.
7. Obras de Alejandro Cardona: *Moyugba Orisha; Tlanéhuatl, cuaderno primero; Tlanéhuatl, cuaderno segundo; Ruidos...Voces...Canciones lejanas...*

Compositores participantes

Las diferentes expresiones de los creadores musicales, participantes en las distintas ediciones de SCM, están recreando un cuadro de las características esenciales de este espacio dedicado a la difusión de la música contemporánea. Lo anterior se ejemplifica en las palabras de diversos compositores e intérpretes, como se aprecia a continuación:

“Teníamos la necesidad de abrir un espacio para la difusión, el estudio y compartir con compositores e intérpretes lo que fue y lo que era en ese momento la música contemporánea” (Eddie Mora, comunicación personal, 3 de abril de 2017).

El Seminario de Composición Musical es un espacio donde el pensamiento musical contemporáneo latinoamericano costarricense puede exponerse y presentar sus creaciones; es un espacio para el creador nacional, para el compositor, para comunicarse con otros compositores de otras latitudes y para comunicarse con el público y con la crítica y con los musicólogos y hacer que el movimiento musical costarricense crezca (Carlos Castro, comunicación personal, 23 de abril de 2017).

“El desarrollo de SCM se percibe en la construcción de una comunidad. A partir de allí hay una apertura para el intercambio de ideas, sean técnicas, estéticas, políticas, y muchas otras perspectivas desde las que se puede analizar la música contemporánea” (Pablo Chin, comunicación vía correo electrónico, 25 de abril de 2017).

El Seminario ha creado un espacio donde compositores, intérpretes y público pueden interactuar y participar activamente en el proceso de creación y difusión de nuevas obras [...] La creación de un espacio que permita la confluencia de compositores e intérpretes de diversas tendencias que estén realmente interesados en colaborar con otros artistas para promover el arte contemporáneo (Walter Morales, comunicación vía correo electrónico, 5 de mayo de 2017).

“Hubiese un flujo tan grande de ejecutantes y de compositores en torno a la música contemporánea pasando por el país” (Alejandro Cardona, comunicación personal, 2 de abril de 2017).

“Tener espacios dedicados a la música de concierto latinoamericana en este caso hemos dado un énfasis a la música latinoamericana con respecto a otros años e incorporar este pensamiento musical al quehacer artístico del país” (Eddie Mora, micro programa SCM, Radio Universidad de Costa Rica, 2014).

Tabla 4. Lista de compositores quienes han participado en diferentes ediciones de los SCM

Compositor	País
Yuri Vorontsov	Rusia
Carlos Micháns	Argentina-Holanda
Kyle Gann	Estados Unidos
Jorge Luis González	Argentina-Estados Unidos
Rodrigo Sigal	México
Aurelio Tello	Perú-México
Cristian Morales	Chile
Ricardo Climent	España-Reino Unido
Alejandro Guarello	Chile
Alejandro Escuer	México
Carlos Vásquez	Puerto Rico
Guido López-Gavilán	Cuba
Mario Lavista	México
Javier Álvarez	México
Diana Arismendi	Venezuela
Alberto Rugeles	Venezuela
José María Sánchez-Verdú	España-Alemania
Ana Lara	México
Joaquín López "Chas"	México
Orlando Jacinto García	Estados Unidos
Reza Vali	Irán
Sergio Prudencio	Bolivia
Alfonso Fuentes	Puerto Rico
Andrés Posada	Colombia
Don Freund	Estados Unidos
Juan Trigos	México
Manuel de Elías	México

Compositor	País
German Cáceres	El Salvador
Darwin Aquino	República Dominicana
Eddie Mora	Costa Rica
Jorge Luis Alvarado	Costa Rica
Alejandro Cardona	Costa Rica
Luis Diego Herra	Costa Rica
Carlos Castro	Costa Rica
Carlos Escalante	Costa Rica
Pablo Chin	Costa Rica
Allen Torres	Costa Rica
Pilar Aguilar	Costa Rica
Pablo Ortiz	Costa Rica
Berny Siles	Costa Rica
Otto Castro	Costa Rica
Mauricio Fonseca	Costa Rica
Francisco Piedra	Costa Rica
Mario Alfagüell	Costa Rica
Marvin Camacho	Costa Rica
Benjamín Gutiérrez	Costa Rica
Federico Doréis	Costa Rica
William Porras	Costa Rica
Federico Reuben	Costa Rica
Fidel Gamboa	Costa Rica
Álvaro Esquivel	Costa Rica
Vinicio Meza	Costa Rica
Marco Quesada	Costa Rica
Rodrigo Salas	Costa Rica
Andrés Soto	Costa Rica – Estados Unidos

Compositor	País
José Mora-Jiménez	Costa Rica
Julio Zúñiga	Costa Rica
Byron Latouche	Costa Rica
Luis Monge	Costa Rica
Mauricio Zamora	Costa Rica
Guido Sánchez	Costa Rica
Sebastián Quesada	Costa Rica

Fuente: elaboración propia basada en los programas del SCM.

Participación de la Facultad de Bellas Artes en el SCM

El VII SCM 2008 fue dedicado al poeta costarricense Jorge Debravo en el 70 aniversario de su nacimiento. Dicha fecha, también, impulsó la participación de la Facultad de Bellas Artes, de forma que se celebró el I Festival de Bellas Artes. Se destacan varias actividades relacionadas con esta fecha: la presencia de los poetas en un recital de poesía en la Facultad de Letras, dirigido por la Licda. Sonia Jones; el espectáculo *Muerte Mía* de danza, teatro, proyección multimedia y música, sobre poemas de Jorge Debravo (guión y dirección de María Bonilla); y *Cantata Debravo* para coro y piano sobre los textos de Jorge Debravo escrita por diferentes compositores nacionales: Marvin Camacho, Carlos Escalante, Carlos Castro, Eddie Mora y Alejandro Cardona.

Colaboradores

El SCM nació en el seno de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica como el proyecto de Extensión Docente (profesor responsable: Eddie Mora). Desde el año 2015, ha pasado a formar parte, en conjunto con la Escuela de Artes Musicales, del proyecto del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la UCR (profesor responsable: Eddie Mora). En el año 2005, y hasta el presente, la Escuela de Música de la Universidad Nacional se une al proyecto, al principio, como colaboradora, y a partir del año 2006, como parte ejecutora del proyecto (profesor responsable: Alejandro Cardona). Desde el año 2007 se une al comité organizador la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica (profesor responsable: Marvin Camacho). Asimismo, durante estos 16 años, varias instituciones han participado como colaboradoras o patrocinios del SCM.

Tabla 5. Instituciones colaboradoras

Instituciones patrocinadoras o colaboradoras	Año de participación
Fundación Gaudeamus Ámsterdam	2003, 2004
Embajada Real de los Países Bajos en SJ	2003, 2004, 2005
Radio Universidad de Costa Rica	2003-2006, 2009-2015
Asociación Costarricense de Autores y Músicos (ACAM)	2003, 2005, 2006, 2008-2012
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)	2003, 2010, 2014
Centro Cultural Costarricense- Norteamericano, Teatro Eugene O'Neill	2004-2006, 2011
Canal 15 (UCR)	2004, 2005
Familia Wanamaker	2005
Embajada de los Estados Unidos de América en CR	2005
Centro Cultural de México en CR	2005, 2006
Instituto de México en CR	2007, 2008, 2010, 2011, 2014
Embajada de México en CR	2008, 2011, 2014
Café Chorale	2006
Universidad Internacional de Florida	2006
Centro Cultural de España	2007, 2011
Embajada de España en Costa Rica	2011
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo	2007
Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT)	2007, 2008
Conservatorio Castilla	2007
Laboratorio de Tecnología Musical del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile	2007
Canada Council for the Arts	2007
Universidad de Puerto Rico	2007
Facultad de Bellas Artes-UCR	2008-2016
Escuela de Artes Dramáticas-UCR	2008
Escuela de Artes Plásticas-UCR	2008-2011

Instituciones patrocinadoras o colaboradoras	Año de participación
Facultad de Letras-UCR	2008
Instituto Nacional de Música	2008-2010
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la UNA	2008, 2012, 2014, 2015
Universidad de Arizona, Estados Unidos	2009, 2010
DAAD-Alemania en CR	2009
Teatro Nacional	2010
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	2010
Orquesta Sinfónica de Heredia (OSH)	2011, 2014, 2015
Vicerrectoría de Acción Social-UCR	2012, 2013, 2014, 2015
Ministerio de Educación Pública	2013
FONCA- CONACULTA (México)	2013, 2015
Indiana University Bloomington (Estados Unidos)	2013
Jacobs School of Music, Indiana University (Estados Unidos)	2013
Sede del Atlántico-UCR	2015
Orquesta Sinfónica Nacional de CR	2017

Fuente: elaboración propia a partir de los programas de SCM.

Logros

Sobre los logros del SCM, opinan sus participantes:

1. Se creó un espacio dedicado exclusivamente a las manifestaciones musicales contemporáneas, por consiguiente, se completó de esta manera “el caleidoscopio musical costarricense” (Eddie Mora, comunicación personal, 3 de abril de 2017).
2. El espacio abrió las puertas a un gran número de ejecutantes y compositores en torno a la música contemporánea, vinculando de esta forma el medio costarricense con el ámbito internacional. Por tanto, se estableció un diálogo con otros compositores o creadores de la región (Alejandro Cardona, comunicación personal, 2 de abril de 2017).

3. El SCM ha creado “el movimiento que antes no existía y eso es lo que impulsa más a la gente de creación a creer en sus proyectos” (Otto Castro, comunicación personal, 14 de abril de 2017).
4. Una de las fortalezas del SCM es tener “el respaldo de instituciones de prestigio a nivel nacional, la gestión de compositores costarricenses de reconocida trayectoria, una programación artística de calidad” (Leonardo Gell, comunicación vía correo electrónico, 23 de abril de 2017).
5. El SCM ha contado con la producción discográfica y la formación del Ensamble Contemporáneo Universitario (ECU) como el ensamble base para las ediciones del SCM.
6. Una de las fortalezas del SCM es “tener espacios dedicados a la música de concierto latinoamericana e incorporar este pensamiento musical al quehacer artístico del país, que no sea algo extraño, que no sea una excepción a la regla, sino la normativa llegando a formar parte de la vida cotidiana de los costarricenses” (Eddie Mora, micro programa SCM, Radio Universidad de Costa Rica, 2014).
7. La población beneficiaria “son los músicos y académicos los que van a poder potenciar el conocimiento desplegado en el seminario, para impulsar sus creaciones, ejecuciones, o pedagogía” (Fernando Zúñiga, comunicación vía correo electrónico, 24 de abril de 2017).
8. En una de las ediciones del SCM, la biblioteca de la Escuela de Artes Musicales recibió una colección por parte de la Radio Neederland y su representante, el compositor argentino-holandés Carlos Micháns, sobre la cual comenta la bibliotecóloga María Esther Garita: “esta colección tiene un gran valor para la biblioteca, por su calidad y cantidad de obras, interpretadas por los mejores intérpretes y orquestas del mundo. Posee además el valor agregado de ofrecer comentarios musicológicos sobre cada obra y es utilizada periódicamente por los estudiantes” (María Esther Garita, comunicación vía correo electrónico, 24 de abril de 2017).

Retos

En definitiva, es necesario proponer un resumen de las respuestas a la última pregunta realizada en todas las entrevistas⁵: ¿qué actividades incorporaría en las ediciones futuras? Dichas respuestas se pueden dividir en dos grupos. Las argumentaciones del primer grupo tratan de una visión del SCM en cuanto al establecimiento de “un diálogo entre música y cultura, uniendo la composición musical con las ciencias sociales para trabajar el concepto de cultura dentro de las universidades para rellenar el abismo existente de conocimiento” (Manuel Rojas, comunicación vía correo electrónico, 19 de abril de 2017).

En la otra comunicación, se agregó que “el futuro del SCM tiene que estar enfocado en una constante relectura de la realidad, en la cual se incorporen nuevas manifestaciones y tecnologías” (Eddie Mora, comunicación personal, 3 de abril de 2017). Por su parte, algunos pensamientos se enlazan entre sí: “generar una especie de corrientes de pensamiento crítico más en el plano cualitativo” (Alejandro Cardona, comunicación personal, 2 de abril de 2017); “incluir más espacio a la crítica musical y a la teoría” (Cristian Guandique, comunicación vía correo electrónico, 20 de abril) y “poder establecer puntos de diálogo y de teorización y de crítica, de pensamiento crítico a través de la creación” (Otto Castro, comunicación personal, 14 de abril de 2017). Por último, entre lo propuesto para el futuro del SCM, se sugiere que “evidenciar a los creadores en la región más inmediata, que es Centroamérica, y realizar las publicaciones sobre el SCM, en miras de poder legitimar” (Otto Castro, comunicación personal, 14 de abril de 2017) esta actividad a algún nivel académico.

Las argumentaciones del segundo grupo de las respuestas tratan del mejoramiento técnico de la organización del SCM, las cuales se expresan en las siguientes comunicaciones: “un laboratorio de escritura de piezas alrededor de un tópico o agrupación musical específico, ojalá con el acompañamiento de uno de los grupos de cámara invitados y activos durante el seminario” (Andrés Posada, comunicación vía correo electrónico, 27 de abril); “contar con dos orquestas daría mayores posibilidades de interpretar obras sinfónicas dentro del marco del Seminario” (Alfredo Rugeles, comunicación vía correo electrónico, 22 de abril de 2017); “si se invita a un ensamble talentoso, hacer alguna actividad de que un selecto grupo de compositores tengan que componer algo basado en alguna discusión del primer día del seminario para que se lea el último día del seminario” (Andrés Soto, comunicación vía correo electrónico, 23 de abril de 2017); “la diversificación de locales, ojalá a distancias cercanas, para incorporar a la comunidad” (Pablo Chin, comunicación vía correo electrónico, 25 de abril de 2017).

⁵ Las preguntas de las entrevistas a diferentes grupos pueden consultarse en el Anexo 2 (p. 33).

Y para concluir el artículo dedicado al SCM, se convergieron tres opiniones de los entrevistados acerca de un concurso de composición que, durante el año 2017, se pudo realizar en conjunto con la Orquesta Sinfónica Nacional en la tradicional lectura de las obras costarricenses.

Conclusión

El SCM ha iniciado su trayectoria al inicio del siglo XXI abriendo los espacios para un nuevo pensamiento musical en Costa Rica y estableciendo la comunidad de creadores e intérpretes que activamente trabajan en la producción contemporánea en la rama musical. Asimismo, el SCM, como un proyecto de las instituciones educativas, ha creado una “comunidad reproductora” (según la expresión de su organizador, Eddie Mora) que se multiplica en el conocimiento, en tanto este se traspasa de los maestros invitados a los alumnos. De la misma manera, el SCM propició la inclusión de los músicos de Costa Rica en el panorama musical contemporáneo de la región latinoamericana.

Imagen 3. Programas de las actividades de los diferentes SCM



Fuente: Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez

Referencias

Boletín No.1 del Centro de Música Contemporánea, diciembre, 1985.

II Seminario de Composición Musical (2003). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

III Seminario de Composición Musical (2004). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

IV Seminario de Composición Musical (2005). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

V Seminario de Composición Musical (2006). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VI Seminario de Composición Musical (2007). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VII Seminario de Composición Musical (2008). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VIII Seminario de Composición Musical (2009). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

IX Seminario de Composición Musical (2010). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

X Seminario de Composición Musical (2011). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

XI Seminario de Composición Musical (2012). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XII Seminario de Composición Musical (2013). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XIII Seminario de Composición Musical (2014). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XIV Seminario de Composición Musical (2015). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

Sáenz, A. (30 de abril de 2003). Crítica de música: Repertorio novedoso. *La Nación*, p.10. (2005, 9 de julio). Música clásica costarricense. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/opinion/Musica-clasica-costarricense_0_768323242.html

Salazar, V. (Productor). (2014). *Composición musical contemporánea*. Universidad de Costa Rica: Radio Universidad.

Anexo 1 Material de consulta

Boletín No.1 del Centro de Música Contemporánea, diciembre, 1985.

Boletín No.3 del Centro de Música Contemporánea, junio, 1986.

Boletín No.4 del Centro de Música Contemporánea, agosto, 1986.

Programas de conciertos

II Seminario de Composición Musical (2003). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

III Seminario de Composición Musical (2004). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

IV Seminario de Composición Musical (2005). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

V Seminario de Composición Musical (2006). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VI Seminario de Composición Musical (2007). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VII Seminario de Composición Musical (2008). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

VIII Seminario de Composición Musical (2009). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

IX Seminario de Composición Musical (2010). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

X Seminario de Composición Musical (2011). [Programa de actividades]. San José: Seminario de Composición Musical.

XI Seminario de Composición Musical (2012). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XII Seminario de Composición Musical (2013). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XIII Seminario de Composición Musical (2014). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

XIV Seminario de Composición Musical (2015). [Programa de concierto]. San José: Seminario de Composición Musical.

Vídeos

Universidad de Costa Rica (2007). *Aurelio Tello: 500 años de la música en América Latina*. [Video]. Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Universidad de Costa Rica (2011). *Concierto de Cuarteto Latinoamericano*. [Video]. Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Universidad de Costa Rica (2011). *Concierto de cámara. Ensamble Contemporáneo Universitario*. [Video]. Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Universidad de Costa Rica (2011). *Concierto de cámara. Trío Concertante*. [Video]. Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Universidad de Costa Rica (2011). *Concierto de la Orquesta Sinfónica de Heredia*. [Video]. Archivo personal de Eddie Mora Bermúdez.

Discos

Ensamble virtual, Mihail Berezniisky, Eddie Mora (2005). *Música clásica para cuerdas* [CD]. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Ensamblés musicales universitarios. (2006). *Música costarricense* [CD]. San José: Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cuarteto Latinoamericano, Bitrán, Á. y Morales, W. (2009). *Ruidos...Voces...Canciones lejanas...* [CD]. México: Quindecim Recordings.

Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia, Wind Ensemble UC, Seattle Chamber Players, Erasmo Solerti (2010). *Eddie Mora. Premieres* [CD]. San José: Estudio Musitica.

Café Chorale / Carlos Castro, guitarra / Leonardo Gell, piano / Seattle Chamber Players / Onix Ensemble y quinteto vocal (2010). *Presagios. Memoria musical costarricense*. Vol. 1 [CD]. San José: Seminario de Composición Musical.

Cuarteto Latinoamericano. (2011). *Cuartetos de cuerda* de Eddie Mora [CD]. San José: Estudio Musitica.

Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia / Alejandro Escuer, flauta / Gabriel Goñi, flauta / Erasmo Solerti, violín / Ekaterina Chatski, piano / Trío Concertante / Eddie Mora, dirección

/ Guido López Gavilán, dirección. (2011). *Caminos. Memoria musical costarricense*. Vol. 2 [CD]. San José: Seminario de Composición Musical.

Trío Concertante de Cuba y Ensamble de Percusión Costa Rica-UNED. (2012). *Historias propias. Memoria musical costarricense*. Vol. 3 [CD]. San José: Seminario de Composición Musical.

Orquesta Sinfónica de Heredia et ál. (2012). *Mujeres* [CD]. San José: Estudio Musitica.

Cuarteto Latinoamericano, et ál. (2014). *XIII Seminario de Composición Musical* [CD]. San José: Seminario de Composición Musical.

Programas radiales

Chatski., E. (Productora). (2014). *Diálogos sobre la música latinoamericana*. Universidad de Costa Rica: Radio Universidad.

Salazar, V. (Productor). (2014). *Composición musical contemporánea*. Universidad de Costa Rica: Radio Universidad.

Artículos de periódicos

Montero, M. (23 de abril de 2003). El argentino-holandés Carlos Micháns llegó al país para compartir su visión sobre la música contemporánea. *La Nación*, p. 8.

Sáenz, A. (30 de abril de 2003). Crítica de música: Repertorio novedoso. *La Nación*, p.10.

(2005, 9 de julio). Música clásica costarricense. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/opinion/Musica-clasica-costarricense_0_768323242.html

Sáenz, A. (31 de octubre de 2005). Crítica de música: Culminación espléndida. *La Nación*. Recuperado de <http://www.nacion.com/viva/2005/octubre/31/espectaculos9.html>.

Miranda, Y. (27 de octubre de 2005). Noche de estrenos y cuerdas el viernes. *La Nación*. Recuperado de <http://www.nacion.com/viva/2005/octubre/27/espectaculos6.html>

(7 de mayo de 2007). Continúa el Seminario de Composición. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/archivo/Continua-Seminario-Composicion_0_901710020.html.

Miranda, Y. (23 de abril de 2008). Seminario de composición reúne a los latinoamericanos. *La Nación*. Recuperado de <http://www.nacion.com/viva/2008/abril/23/viva1508788.html>

Parra, A. M. (7 de mayo de 2009). Seminario muestra como se hace la música electroacústica. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/archivo/Seminario-muestra-hace-musica-electroacustica_0_1047895330.html

Parra, A. M. (8 de mayo de 2009). La música académica está de fiesta. *La Nación*. Recuperado

de http://www.nacion.com/archivo/musica-academica-fiesta_0_1047695332.html (2 de mayo de 2010). Seminario reunirá a compositores. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/ocio/musica/Seminario-reunira-compositores_0_1119888145.html

Fonseca, M. E. (3 de mayo de 2010). México y Costa Rica enlazados por la música. Recuperado de <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2010/05/03/mexico-y-costa-rica-enlazados-por-la-musica.html>

Miranda, Y. (2 de mayo de 2012). Sonidos iraníes y latinoamericanos se escucharán en encuentro musical. *La Nación*, p. 8.

Sáenz, A. (20 de julio de 2012). Crítica de música: Clase mundial. *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/ocio/musica/Critica-musica-Clase-mundial_0_1281871874.html

Chaves, F. (21 de julio de 2014). Encuentro internacional ofrece nuevas composiciones latinas. *La Nación*, p. 8.

Ortiz, L. (setiembre de 2014). Nuevas tendencias para la creación. *Campus*, p.11.

Chaves, F. (24 de marzo de 2015). En conciertos, charlas y clases, la composición musical revela su arte. *La Nación*, p.3.

Anexo 2

Tabla 6. Preguntas de la entrevista realizada a los organizadores

¿Por qué surgió el interés en organizar el Seminario de Composición Musical?
¿Cuáles son sus principales ejes?
¿Estos han sido modificados (transformados) durante estos 16 años? Y si es así, ¿qué cambios ha sufrido el Seminario de Composición Musical: en conceptos, en forma?
¿Cómo fue el estado de la música contemporánea antes del aparición del Seminario y ahora, después de 16 años de su existencia?
¿Qué lugar tiene el Seminario de Composición Musical en el desarrollo de la música contemporánea en CR?
¿Qué futuro espera el Seminario de Composición Musical?

Tabla 7. Preguntas de la entrevista realizada a los compositores e intérpretes

¿Ha participado Ud. en varias ediciones del Seminario de Composición Musical que organiza la Escuela de Artes Musicales, el Instituto de Investigaciones Artísticas, la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y la Escuela de Música de la Universidad Nacional?
¿Ha participado Ud. en eventos similares en otros países? (para nacionales) ¿Existen los eventos similares en su país? (para los extranjeros)
¿Fue necesaria la organización anual del Seminario de Composición Musical en CR?
¿Antes de su fundación, existía algún evento similar que propiciaba el desarrollo de la música contemporánea en CR?
¿Qué importancia tiene el Seminario de Composición Musical en el desarrollo de la música contemporánea en CR? (para nacionales)
¿Sus percepciones acerca del lugar de este evento en el desarrollo de la música contemporánea en CR: en cuanto a los intérpretes, compositores, público? (extranjeros)
¿Qué fortalezas tiene el Seminario de Composición Musical? ¿Qué debilidades?
¿Es necesario seguir con la organización anual de este evento?
¿Qué actividades incorporaría en las ediciones futuras?

Tabla 8. Preguntas de la entrevista realizada a los conferencistas

¿Ha ofrecido Ud. algunas conferencias en el Seminario de Composición Musical que organiza la Escuela de Artes Musicales, el Instituto de Investigaciones Artísticas, la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y la Escuela de Música de la Universidad Nacional? ¿Ha participado en eventos similares en otros países? (para nacionales) ¿Existen los eventos similares en su país? (para los extranjeros)
¿Cómo encontró a los estudiantes que participaron en su curso? ¿Tenían el nivel adecuado para conversar sobre la música contemporánea?
¿Cómo podría definir el nivel de participación de los estudiantes de la Escuela de Artes Musicales?
Algunas sugerencias a los participantes de su curso.
Sus percepciones acerca del Seminario de Composición Musical y su lugar en el desarrollo de la música contemporánea en CR en cuanto a los intérpretes, compositores, público (extranjeros).
¿Qué fortalezas tiene el Seminario de Composición Musical? ¿Qué debilidades?
¿Es necesario seguir con la organización anual de este evento?
¿Qué actividades incorporaría en las ediciones futuras?

Anexo 3**Tabla 9.** La lista de los compositores cuyas obras han sido interpretadas en las ediciones del SCM⁶

Abalo Juan Pablo	Lavista Mario (México)
Aguilar Pilar (Costa Rica)	Lecuna Juan Vicente (Venezuela)
Albornoz Alejandro (Chile)	Lecuona Ernesto (Cuba)
Alfagüell Mario (Costa Rica)	Liano Giancarlo (Guatemala)
Álvarez Javier (México)	Ligeti Gyorgy (Hungría)
Álvarez Lucía (México)	López-Gavilán Guido (Cuba)
Airros Agustín (Paraguay)	Luna Armando (México)
Arismendi Diana (Venezuela)	Lutoslawski Witold (Polonia)
Aquino Darwin (República Dominicana)	Magnin Stéphane
Baca Lobera Ignacio (México)	Martino Donald (Estados Unidos)
Berezan David	Martinú Bohuslav (República Checa)
Bermel Derek (Estados Unidos)	Mata Félix (Costa Rica)
Blackburn Manuella	Medina Juan Pablo (México)
Bodrov Kuzma (Rusia)	Meza Vinicio (Costa Rica)
Bohn James (Estados Unidos)	Micháns Carlos (Argentina-Holanda)
Brcic Gabriel	Milhaus Darius (Francia)
Brouwer Leo (Cuba)	Monestel Alejandro (Costa Rica)
Cáceres German (El Salvador)	Mora Eddie (Costa Rica)
Cádiz Rodrigo (Chile)	Mora-Jiménez José (Costa Rica)
Cage John (Estados Unidos)	Morales Cristian
Camacho Marvin (Costa Rica)	Náder Mauricio (México)
Campos Jorge (Ecuador)	Nazareth Ernesto (Brasil)
Candela Jose Miguel (Chile)	Orondo Felipe (Chile)
Cardona Alejandro (Costa Rica)	Ortiz Gabriela (México)
Carman Oliver	Ortiz Pablo (Costa Rica)

⁶ Son 148 compositores.

Carreño Juan Pablo (Colombia)	Oses Tito (Costa Rica)
Carter Elliot (Estados Unidos)	Parra Cancino Juan (Chile)
Castro Carlos (Costa Rica)	Part Arvo (Estonia)
Castro Otto (Costa Rica)	Pelecis, Georgs (Letonia)
Chao-yun Luo (Taiwán)	Penderecki Krzysztof (Polonia)
Chávez, Carlos (México)	Piedra Francisco (Costa Rica)
Cheung Kaho	Piñera Juan (Cuba)
Chin Pablo Santiago (Costa Rica)	Porras William (Costa Rica)
Climent Ricardo (España-Reino Unido)	Posada Andrés (Colombia)
Corrales Arturo (El Salvador)	Prudencio Sergio (Bolivia)
Delgado Sergio (Costa Rica)	Quesada Marco (Costa Rica)
Derbez Georgina (México)	Quesada Sebastián (Costa Rica)
Dick Robert (Estados Unidos)	Ravel Maurice (Francia)
Diez Nieto Alfredo (Cuba)	Reuben Federico (Costa Rica)
Doréis Federico (Costa Rica)	Revueltas Silvestre (México)
Dzubay David (Estados Unidos)	Rugeles Alfredo (Venezuela)
Elías Manuel de (México)	Sabee David (Estados Unidos)
Enríquez Manuel (México)	Salas Rodrigo (Costa Rica)
Escalante Carlos (Costa Rica)	Sanan Patrick
Escuer Alejandro (México)	Sánchez Guido (Costa Rica)
Esquivel Álvaro (Costa Rica)	Sanchez-Verdú, José María (España)
Fernández José Miguel (Chile)	Schumacher Federico (Chile)
Fernández Juanjo (España)	Scoutt Tom
Flores Bernal (Costa Rica)	Sierra Roberto (Puerto Rico)
Fonseca Julio (Costa Rica)	Sigal Rodrigo (México)
Fonseca Mauricio (Costa Rica)	Siles Berny (Costa Rica)
Freund Don (Estados Unidos)	Simpson Diana
Fuentes Alfonso (Puerto Rico)	Soto Millán Eduardo (México)
Galbraith Nancy (Estados Unidos)	Stock David (Estados Unidos)

Gamboa Fidel (Costa Rica)	Stravinsky Igor (Rusia-Estados Unidos)
Gandarias Igor de (Guatemala)	Tello Aurelio (Perú-México)
Gann Kyle (Estados Unidos)	Termos Paul (Holanda)
García Orlando Jacinto (Estados Unidos)	Top Eduard (Holanda)
Garrigues Daniel (Costa Rica)	Torres Allen (Costa Rica)
Gramatges Harold (Cuba)	Toussaint Eugenio (México)
Giteck Janice (Estados Unidos)	Vali Reza (Irán)
González Jorge Luis (Argentina-Estados Unidos)	Valera, Roberto (Cuba)
Gougeon Gilles (Estados Unidos)	Vargas, José Joaquín (Costa Rica)
Gray Sterling (Estados Unidos)	Vargas Carlos Enrique (Costa Rica)
Guastavino Carlos (Argentina)	Vásquez Carlos (Puerto Rico)
Gutiérrez Benjamín (Costa Rica)	Vidal Gonzalo (Colombia)
Gutiérrez Herras J (México)	Villa-Lobos Heitor (Brasil)
Harbison John (Estados Unidos)	Villalpando Albero (Bolivia)
Herra Luis Diego (Costa Rica)	Voronzov Yuri (Rusia)
Holger Rutz Hann (Alemania)	Whiteman Nina
Horvitz Wayne (Estados Unidos)	Yarnell Catherine (Estados Unidos)
Kasparov Yuri (Rusia)	Yi Chen (China)
Lanza Alcides (Argentina-Canadá)	Ysaye Eugène (Bélgica)
Lara Ana (México)	Zamora Mauricio (Costa Rica)
Latouche Byron (Costa Rica)	

Fuente: elaboración propia a partir de los programas del SCM.

Semblanzas



Miguel Ángel Quesada: una vida al piano

Miguel Ángel Quesada: a Life at the Piano

Laura Castro Chinchilla ¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Amanda Quesada Montano²
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Resumen

El profesor emérito Miguel Ángel Quesada Argüello (1913–2000) fue un reconocido pianista costarricense. El objetivo primordial de esta semblanza es adentrarse en su biografía. Es relevante acercar al lector a la vida de este pianista, desde un plano mucho más sensible y humano. Este conocimiento empieza desde sus inicios en el piano hasta su madurez como pedagogo comprometido con la formación musical. La metodología para la elaboración de este ensayo, se basa principalmente en la entrevista semi-estructurada y la revisión de bibliografía que incluye artículos de prensa, documentos de archivos familiares y de instituciones estatales. Fue muy significativo conocer las opiniones de familiares, estudiantes y personas allegadas a Quesada para conducir esta investigación. La importancia de esta historia de vida radica en reconocer la verdadera esencia del maestro como músico y como formador de músicos.

Palabras clave: Quesada; pianista; piano; maestro; conservatorio; cultura; música

¹ Profesora de la Cátedra de Piano y Pianista Acompañante en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR). Master en Enseñanza y ejecución del piano por la Universidad Estatal de Arizona, Estados Unidos. Correo electrónico: lauracastroch@yahoo.es

² Estudiante de la Licenciatura en Enseñanza de la Música por la UCR. Bachiller en Enseñanza de la Música por la UCR. Correo electrónico: amanquesada@gmail.com

Abstract

Professor Emeritus Miguel Angel Quesada Argüello (1913 - 2000) was a renowned Costa Rican pianist. The main objective of this review is to take a close look at his biography. It seems relevant to bring the reader to the life of this pianist, from a much more sensitive and human level. We will know the Master, from his beginnings in the piano to his maturity as a pedagogue committed to musical education. The methodology for the elaboration of this essay, is based mainly on the semi-structured interview, as well as the review of bibliography, press articles, documents of family archives and state institutions. It was very significant to know the opinions of relatives, students and people close to Quesada, to conduct this investigation. The importance of this life story lies in recognizing the true essence of the Master as a musician and as a mentor of musicians.

Keywords: Quesada; pianist; piano; master; conservatory; culture; music

Introducción

Costa Rica ha sido cuna de grandes talentos de la música; uno de los cuales fue Miguel Ángel Quesada Argüello (1913-2000), pianista costarricense oriundo de Heredia, ciudad donde se forjaron importantes artistas e intelectuales del siglo XX. Su contribución, desde la Academia, radica en la formación de pianistas profesionales. Esta labor la llevó a cabo tanto en el antiguo Conservatorio Nacional de Música, transformado luego en la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), como en su estudio privado.

Asimismo, sobre el método de Quesada se debe decir que este define un estilo en la enseñanza y ejecución del piano. Esta tarea se ha extendido por cuatro generaciones gracias a la labor de sus estudiantes, quienes han dedicado la práctica profesional a continuar con este legado artístico. Esto hace evidente la importancia del maestro Quesada en la historia de la música de Costa Rica. Pese a lo anterior, no existe, actualmente, un estudio profundo sobre la labor de Quesada. El propósito de este artículo es iniciar esa investigación.

Este tipo de reconstrucción requiere un trabajo con fuentes primarias que van desde historias orales hasta la consulta de archivos privados e institucionales. Por lo tanto, se han localizado y entrevistado estudiantes y familiares, que pudiesen brindar datos para este estudio. Igualmente, se han consultado los álbumes familiares que contienen cartas, fotografías, afiches de concierto, programas de mano, recortes de periódico y archivos públicos que resguardan documentos de su actividad profesional como concertista y docente, principalmente en el período comprendido entre las décadas de 1930 y 1970.

Este artículo, sin ser exhaustivo, busca rescatar el trabajo y la influencia de uno de los profesores fundadores de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, quien vivió la evolución de ese incipiente conservatorio hasta su posterior transformación en una institución trascendental en el medio musical nacional. Para tal propósito se hace un recuento de su acercamiento a la enseñanza y se reseñan algunas de sus vivencias y experiencias artísticas más significativas. Este texto podrá ser de gran interés para la comunidad musical costarricense en general.

Metodología

Para la investigación biográfica del maestro Quesada, gran parte de la información fue recopilada por medio de fuentes primarias. Se aplicó la entrevista semiestructurada a tres exalumnos de la Escuela de Artes Musicales: Gerardo Duarte, Arturo Blanco y César Delgado. Los dos primeros estudiaron con Quesada en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y el tercero lo hizo en su estudio privado. Consideramos sus respuestas de suma importancia para conocer el estilo de enseñanza del maestro dentro de la Academia. Los relatos anecdóticos, experiencias, conversaciones entre estudiante y profesor sirvieron para alcanzar

parte de los objetivos que esta investigación se planteó. También, se entrevistó a Francisco Quesada Chaverri, hijo del maestro, quien siguió los pasos de su padre como pianista y conocía aspectos importantes de su historia como instrumentista, debido a conversaciones que sostenían ambos en un espacio más coloquial. Igualmente, entrevistamos a Irene Quesada Méndez, nieta de don Miguel Ángel, que también recibió lecciones con él en un contexto familiar.

Para ampliar la información y poder relacionarla con el contexto histórico, se consultaron fuentes secundarias como libros y artículos de periódico. Asimismo, se hizo una búsqueda exhaustiva en el archivo del Teatro Nacional y en los álbumes de la familia Quesada Chaverri, con lo cual se tuvo acceso a afiches, fotografías y programas de mano de conciertos en los que Quesada participó como pianista, para de este modo sacar datos que revelaran fechas, lugares y opiniones de expertos respecto a las interpretaciones. Cabe recalcar que no fue posible acceder a grabaciones de audio o video de las actuaciones del maestro, puesto que no existían los medios para llevarlas a cabo en aquellos años, así que lamentablemente no hay registros audibles de la forma en que Quesada tocaba el instrumento.

Resultados / discusión

Contexto histórico: los años 40

De acuerdo con la musicóloga Tania Vicente, “a partir de la década de los años cuarenta, las políticas culturales que caracterizaron al Estado costarricense tuvieron como objetivo expandir la cultura hacia toda la población” (Vicente, 2012, p. 65). En aquellos años, la presidencia del país estaba a cargo de Rafael Ángel Calderón Guardia. Su gobierno se caracterizó “por llevar adelante una serie de iniciativas de institucionalización en el ámbito de la cultura” (Cuevas, 1995, p. 16).

En el año 1940 nace como institución la Orquesta Sinfónica Nacional³ y en 1942 el Conservatorio Nacional de Música⁴. El surgimiento de dichas entidades implicaba una nueva oportunidad para que jóvenes con interés en el arte musical se especializaran en

³ La Orquesta Sinfónica Nacional fue creada en el año 1940 gracias a los esfuerzos de varios músicos costarricenses que vieron la necesidad de tener una orquesta sinfónica que “permitiera no solo acompañar a las diversas compañías líricas que pasaban por el país, sino escuchar también el vasto repertorio sinfónico ... La nueva orquesta ofreció un primer concierto en octubre de ese año, en el Teatro Nacional, gracias al financiamiento del Club Rotario” (Vargas, Chatski y Vicente, 2012, p. 20).

⁴ En octubre de 1942 inició su actividad el Conservatorio Nacional de Música de Costa Rica, bajo el Decreto N° 10, emitido por el presidente Rafael Ángel Calderón Guardia. Dos años después de su creación, “fue adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, también recientemente fundada” (Vargas *et al.*, 2012, p. 22).

un instrumento y pudieran profesionalizarse. Anteriormente, eran pocas las escuelas de música donde los costarricenses podían enriquecer su conocimiento en el área artística. En aquella época, existía la Escuela de Música Santa Cecilia⁵ (fundada en 1894 y activa hasta 1956) que ofrecía la posibilidad de estudiar música en una institución organizada. Sin embargo, la mayoría de músicos costarricenses tomaban clases privadas con docentes particulares o debían viajar fuera de Costa Rica para ampliar su conocimiento musical y poder transmitirlo a las nuevas generaciones. Uno de esos estudiantes fue Guillermo Aguilar Machado (1906-1965), quien fue el “primer intérprete costarricense de piano que obtuvo reconocimiento internacional” (Dobles, 1995, p.10B). Machado llevó a cabo sus estudios en Bélgica y, a su regreso, fue profesor de jóvenes talentosos como Miguel Ángel Quesada.

Posteriormente, en marzo de 1942, el Conservatorio Nacional de Música inicia actividades en nuestra capital, con el maestro Machado como director. Quesada fue invitado a formar parte del primer grupo de docentes de dicha institución. En los primeros años de su funcionamiento, destacan como profesores del Conservatorio, los violinistas Raúl Cabezas, Alfredo Serrano y Héctor Reyes; el cellista y compositor Julio Mata; el flautista Juan de Dios Páez; los pianistas Zoraida Caggiano de Cabezas, Miguel Ángel Quesada y Guillermo Aguilar Machado y los cantantes Jeanette de Gurdían y Melico Salazar (Vargas *et al.*, 2012, p. 22).

Durante la década de 1940, existían varios espacios donde la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica hacía sus presentaciones. El Teatro Nacional⁶ era la casa principal donde la orquesta llevaba a cabo sus conciertos de temporada, esta tradición se mantiene en el presente. Sin embargo, San José también contaba con otros espacios como el Teatro Palace⁷, una sala de cine cuyo escenario también era aprovechado para llevar a cabo conciertos a cargo de ensambles instrumentales.

⁵ La Escuela de Música Santa Cecilia fue fundada por el compositor Alejandro Monestel en el año 1894, “junto a otros prominentes músicos de la época” (Barquero, 1998, párr. 2).

⁶ El Teatro Nacional es el principal teatro de Costa Rica. Su construcción se inició en enero de 1891, “en la gestión del presidente José Joaquín Rodríguez (1890-1894) ... declarándola como “obra nacional” cuando San José no tenía más de 20 000 habitantes” (Gutiérrez, 2015, párr. 2).

⁷ El Teatro Palace fue la primera sala de cine en Costa Rica. “Apareció, ¿cómo no?, en la capital y, más aún, frente a su parque central” (Fernández, 2017, párr. 8). Detalla el periodista Fernando Borges que “en espectáculos, el fuerte de este teatro ha sido y es el cine. No obstante, por su escenario han desfilado compañías y artistas de mérito” (Fernández, 2017, párr. 11).

En 1943 el Presidente Calderón Guardia decretó ampliar el presupuesto con la suma de ₡4.000 mensuales destinados a subvencionar a la Orquesta Sinfónica Nacional, la cual quedaba obligada a ofrecer un concierto gratuito a estudiantes de los colegios de segunda enseñanza ... y un concierto anual gratuito en las ciudades de Alajuela, Cartago, Heredia, Puntarenas y Limón (Castegnaro, 2001, párr. 3).

Lo anterior evidencia los esfuerzos que se hicieron durante la década de 1940 para que el arte costarricense fuera difundido por todo el territorio. El gobierno, por medio del Ministerio de Educación Pública y, en aquel entonces, la Dirección General de Artes y Letras, intentaba brindar espacios accesibles para que la población se acercara a la cultura.

Preludio: años de aprendizaje

Nacido en Heredia un 29 de setiembre de 1913, en el seno de una familia muy humilde, Miguel Ángel Quesada fue el mayor de once hijos. A duras penas pudo terminar la escuela debido a la pobre situación económica de su familia, cuyos recursos no fueron suficientes para financiar su educación secundaria hasta el final, por lo que solo pudo concluir el segundo año de colegio. Inició sus estudios de piano con su madre, la señora Lía Argüello Alvarado, a la edad de 6 años. Tiempo después, su padre, Luis Rodolfo Quesada Morales⁸, violinista y profesor de música, lo llevaba al cine de Heredia como pianista acompañante, para que ambos musicalizaran en vivo y de manera sincronizada con la proyección, las películas de cine mudo⁹.

Luego de recibir de su madre las primeras bases teóricas y técnicas en el instrumento, Quesada recibió clases con el maestro José Dávila¹⁰. De Dávila se sabe que era un intelectual herediano que estudió en la Sorbona, un hombre sumamente inteligente y culto, que sin ser pianista ni músico habría inculcado en el joven Miguel Ángel algunos de los principios fundamentales de la técnica del piano. Según Gerardo Duarte, quien fue estudiante de Quesada en el Conservatorio, el maestro Dávila era un hombre como surgido del

⁸ Don Luis Rodolfo Quesada durante algunos años fue director de la banda militar de Heredia (Francisco Quesada, comunicación personal, 2017).

⁹ La música que acompañaba a las películas de cine mudo, a principios del siglo XX, era interpretada en vivo. Un ensamble instrumental era contratado para que tocara durante la reproducción de la película. “Todos los instrumentos eran válidos para hacer música en el cinematógrafo, aunque el piano (y la pianola) era normalmente el más apetecido” (Martínez, s.f, párr. 1).

¹⁰ Don José “Pepe” Dávila era un pianista que no había estudiado en ningún conservatorio, sin embargo, era muy habilidoso (Francisco Quesada, comunicación personal, 2017).

Renacimiento, pues sabía de todo, y había visto en la época dorada del pianismo francés, tocar a Cortot y a otras personalidades.

Imagen 1. Doña Lía Argüello Alvarado, Madre de Miguel Ángel Quesada.



Fuente: Fotografía de archivo familiar.

Julio Fonseca, que fue profesor de él. Y con don Alejandro Monestel, quien también le dio clases de armonía. Y luego una gran entrañable amistad con Alfredo Serrano, el gran violínista (Duarte, comunicación personal, 2017).

A pesar de que la sociedad de aquella época ofrecía un medio musical escaso, sí había círculos de conocedores que, aunque eran más cerrados y quizás parte de una élite intelectual del área metropolitana, apreciaban el arte y la música. Tal es el caso de las connotadas veladas musicales que se realizaban en la casa de Enrique Echandi, donde, de acuerdo con Duarte, se reunía gente del arte, sensible y culta.

Había conciertos que eran tipo velada, se tocaba de todo. Había que atraer a la gente, tocando paráfrasis de ópera, cosas que a la gente le sonara conocido. No podíamos pensar en hacer un ciclo con tres sonatas de Beethoven digamos, eso

En la Costa Rica de 1930, cuando el joven Quesada empezaba a tocar en público, el acceso a los recursos musicales era precario. Existía desde principios de siglo una librería de música, propiedad de don Juan de Dios Páez, donde se conseguía la música que llegaba al país (extractos de música de ópera, música de salón y alguna que otra partitura para piano). Gerardo Duarte narra que Quesada siempre comentaba que el ambiente en el que le tocó desarrollarse era muy difícil, sin embargo, su círculo era muy selecto. Conoció importantes figuras del arte como Paco Amiguetti, con quien sostuvo una cercana amistad; el escultor herediano Juan Rafael Chacón y Roberto Brenes Mesén, a quien admiraba.

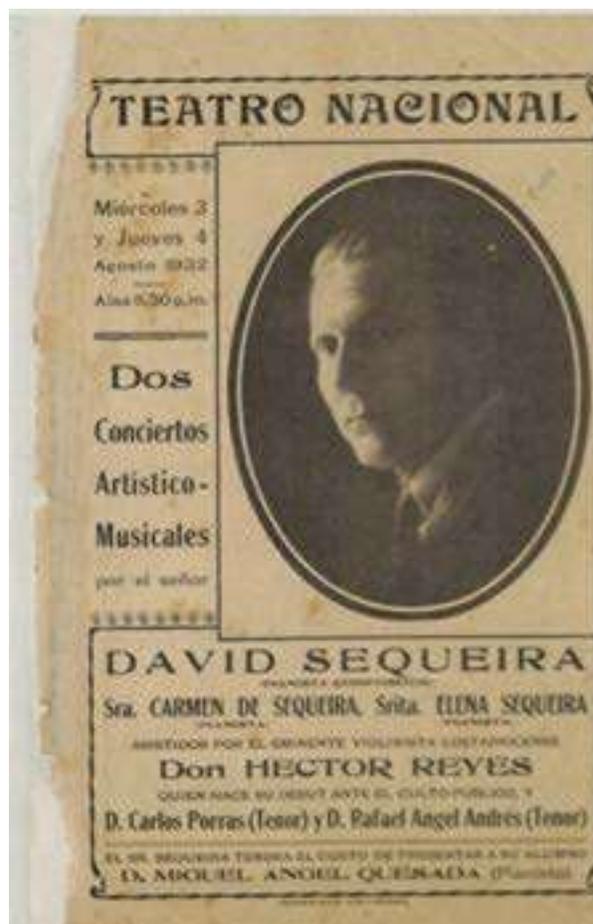
Él tenía una relación con gente muy distinguida en el campo de las Humanidades y del Arte como el Sr. Dávila y don Marco Tulio Salazar, considerado un erudito y un hombre del saber de la época. Entonces me imagino yo que era un círculo pequeño, pero selecto. Y además, tuvo una relación importante con don

era impensable en esa época. Era todo mucho más variado y había que poner un repertorio mucho más ligero para que la gente estuviera atenta (Duarte, comunicación personal, 2017).

En 1931, Miguel Ángel pasó a ser discípulo de David Sequeira, un exprofesor del Conservatorio de Boston, quien, de acuerdo con Penelas (1957), lo consideraba uno de sus mejores estudiantes. Igualmente, según Duarte, Sequeira vino a Costa Rica por un lapso de dos años a realizar una investigación musicológica que aparentemente tenía que ver con el tema de ocarinas. Sequeira hizo que Quesada evolucionara rápidamente porque le exigía mucho y lo hacía trabajar intensamente. Tan solo cuatro meses después de haber iniciado las clases, en agosto de 1932, lo presenta por primera vez en el Teatro Nacional, ocasión en la que el joven pianista de dieciocho años de edad ejecuta el concierto N° 2 para piano y orquesta de Camille Saint-Saëns, acompañado por su profesor en el segundo piano.

Sequeira partió hacia Estados Unidos para continuar su carrera profesional, por lo que Quesada continuó recibiendo clases con Guillermo Aguilar Machado, quien hacía poco había terminado sus estudios en el Conservatorio de Bruselas. Estas lecciones eran privadas, pues no había en esa época una institución formal, en la cual se pudiera recibir enseñanza musical especializada a un nivel avanzado. La Asociación de Cultura Musical patrocinaba a Miguel Ángel cubriendo el costo de las clases con don Guillermo.

Imagen 2. Afiche del concierto de don David Sequeira en el Teatro Nacional



Fuente: Fotografía tomada del Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica.

No se sabe con exactitud cuánto de la enseñanza recibida de sus dos profesores principales impactó ulteriormente en la formación y definición pianística de Miguel Ángel en cuanto a la identificación con alguna de las escuelas pianísticas tradicionales y la definición de su propio estilo como intérprete. La escuela pianística de Machado era franco-belga y consecuentemente su estilo pianístico debe haberse identificado más con la escuela francesa. De acuerdo con Duarte, escuchando al otro discípulo importante de David Sequeira, el pianista puertorriqueño de ascendencia catalana don Jesús María Sanromá, de quien sí hay algunos registros o grabaciones, se deduce que este tenía una escuela francesa. Por la forma en que Quesada concebía y demostraba el trabajo de la mano, Duarte concluye que su escuela pianística era también francesa. Con todo esto, el acercamiento de Miguel Ángel Quesada a la formación pianística siempre fue muy intuitivo:

Yo siento que él basó mucho su propio desarrollo en la intuición y en su carácter autodidacta. Don Miguel Ángel aprendía de todo y observaba mucho. Creo que fundamentalmente esa observación y esa sensibilidad lo guiaron hacia un gran crecimiento artístico (Duarte, comunicación personal, 2017).

Posteriormente, el joven pianista recibió clases de armonía con el compositor y organista nacional Alejandro Monestel¹¹ y con el director de orquesta alemán Edvard Fendler¹². En octubre de 1940, la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Hugo Mariani, ofrece su primer concierto en nuestro Teatro Nacional y Quesada es invitado a participar como solista. Posteriormente, en 1942 cuando la orquesta cambia su nombre, de forma definitiva, a Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), su nombre aparece ya como integrante regular al piano de la nómina de la orquesta en el primer programa de mano del concierto del 11 de diciembre de 1942 (Vicente, 2013).

Posteriormente, con la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1942, Miguel Ángel Quesada es invitado a formar parte del primer cuerpo docente de dicha institución con Aguilar Machado como director. Durante varios años, Quesada dividía su tiempo de estudio y práctica profesional entre impartir lecciones en el Conservatorio, en su casa y también a domicilio. Paralelamente fue siempre un hombre de familia.

¹¹ Alejandro Monestel (1865-1950) fue un compositor costarricense, quien realizó sus estudios en Bruselas. En 1893 fundó la Escuela Nacional de Música y después, junto con otros músicos, creó la Escuela Santa Cecilia. Trabajó durante varios años en Nueva York. En 1942 regresó a Costa Rica y “formó parte de los profesores fundadores del Conservatorio Nacional de Música” (Barquero 1998, párr. 3).

¹² Edvard Fendler (1902-1987) fue un violinista y director de orquesta alemán, quien asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica entre noviembre de 1948 y marzo de 1949, luego de que el director Hugo Mariani dejara su cargo (Vargas et al., 2012).

Además, el maestro Quesada también dedicaba tiempo para las presentaciones donde compartía escenario con grandes figuras de la cultura costarricense como los cantantes líricos Julio Berrocal y Claudio Brenes. También, hizo música de cámara al lado de destacados violinistas, entre ellos, Héctor Reyes, Raúl Cabezas, Hugo Mariani y Alfredo Serrano, estos dos últimos integraban, junto a Miguel Ángel Quesada, el Trío Pro Art. Además, participó como solista en varias ocasiones junto a la OSN en una labor que, en nuestro país, se puede considerar pionera.

Imagen 3. Afiche del año 1938



Fuente: Fotografía tomada del Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica.

Imagen 4. Alfredo Serrano, Miguel Ángel Quesada y Hugo Mariani.



Fuente: Fotografía de archivo familiar.

César Delgado, quien recibió clases privadas con Miguel Ángel Quesada, recordó algunas anécdotas que él le contaba y que hacían referencia a su vida como intérprete. Por ejemplo, el maestro narra que tuvo un encuentro privado con el pianista chileno Claudio Arrau¹³, quien visitó el país en 1942 para ofrecer dos recitales. Al ver las habilidades de Quesada como pianista, Arrau quedó gratamente impresionado y le ofreció viajar a Nueva York a estudiar bajo

¹³ Claudio Arrau (1903-1991) fue un reconocido pianista chileno, “considerado como uno de los grandes virtuosos de este siglo, heredero de la gran tradición pianística europea” (El presidente Aylwin declara duelo nacional, 10 de junio de 1991).

su tutela. Al respecto, Duarte apunta que, aunque el contacto fue corto, lo marcó mucho, ya que fue uno de esos grandes pianistas que él pudo ver tocar en persona y lo inspiraron de manera particular.

Hacia 1940, Miguel Ángel había contraído matrimonio con Aura María Chaverri; de esa unión imperecedera nacerían tres hijos: Lía, Gerardo y Francisco. Es innegable que la situación familiar determinó, en gran medida, la decisión del pianista de permanecer en el país.

Imagen 5. Arnoldo Herrera, Miguel Ángel Quesada y el cantante Claudio Brenes



Fuente: Fotografía de archivo familiar.

Imágenes 6 y 7. Afiche de la presentación de Quesada con cantantes costarricenses



Fuente: documentos del archivo familiar.

Intermezzo

La prensa costarricense estuvo siempre al tanto de las actuaciones de Quesada. Joseph Wagner, quien fue uno de los primeros directores titulares de la OSN (durante su dirección Miguel Ángel era ocasionalmente invitado como solista), comentó en una entrevista para La República lo siguiente:

Imagen 8. Afiche de la presentación del pianista Claudio Arrau en el Teatro Nacional



Fuente: Fotografía tomada del Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica.

que en sus mismas condiciones lo supere” (Información tomada del programa de mano que se encuentra en el archivo familiar, 1953).

Adicionalmente, en el Diario Nacional, Penelas afirma que “Quesada llega a la plenitud de su vida, dotado de una técnica amplísima, que maneja con soltura” (1954, p. 4). “Esa noche fue la exaltación del más puro arte ... El primer movimiento fue la introducción a lo que sería una consagración de Quesada”, opinó Olga Espinach (1959, p. 14) sobre la misma ejecución del maestro. En un artículo del periódico cultural Brecha se hace

Ha sido una verdadera recompensa encontrar un pianista tan excelente en San José. Durante los 26 años en que he actuado como director he tenido el gusto de dirigir a muchos de los más famosos pianistas mundiales y por ello ha sorprendido gratamente hallar a este magnífico pianista costarricense tan bien equipado en su arte (1951, p. 3).

Gonzalo Coto Conde (1953) escribió: “La técnica de un pianista es indispensable, pero si éste carece de alma, poco o nada nos dirá un concierto suyo”, opinión que surgió a raíz de la presentación de Quesada en el Teatro Nacional de Costa Rica, en el que tocó el Concierto N° 1 de Chopin, acompañado, como era costumbre, por la OSN. De igual manera, Alejandro Monestel dirá, debido a la presentación de Quesada con la OSN en junio de 1953 como parte de su temporada en el Teatro Nacional, que “el público ya comienza a darse cuenta del inestimable valor artístico que tenemos en Miguel Ángel Quesada, el único pianista que formado aquí ha alcanzado tanta altura; no hay otro pianista

alusión a la exquisita interpretación que hizo Quesada como solista en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde interpretó el concierto de Aram Khachaturian¹⁴. Dicho artículo de opinión expone: “su técnica, su sensibilidad, el colorido, la fuerza de su ejecución, resultan en él la mejor credencial para actuar ante los críticos y los públicos más exigentes” (1960, p. 26)

Estas opiniones y críticas de expertos en la cultura confirman el talento, la sensibilidad y maestría que ostentaba Miguel Ángel Quesada como pianista.

Imagen 9. Afiche de una de las presentaciones de Quesada junto a la OSN



Fuente: documentos del archivo familiar.

Método de estudio

Como estudiante, Quesada fue talentoso y disciplinado; como profesor, puntual, trabajador, estricto y de una ética profesional intachable. Sus estudiantes comentan que no aceptaba muestra alguna de desinterés o falta de compromiso en el estudio del piano. En ocasiones, si alguien asistía a la clase sin la debida preparación, lo hacía devolverse a su casa y regresar hasta que hiciera el trabajo de estudiar correctamente la obra asignada. En palabras de su exalumno Arturo Blanco, “estudiar despacio era en lo que más insistía el maestro ... Detestaba la mediocridad y a la gente mediocre también” (Comunicación personal, 2017). Blanco recuerda su especial insistencia en estudiar bien y a conciencia.

El maestro realmente sabía inculcar a sus alumnos muy buenos hábitos de estudio y esa era una de las grandes fortalezas de su metodología, hablaba mucho de cómo estudiar la música adecuadamente para lograr una comprensión más acertada de la misma y así obtener mejores resultados técnicos e interpretativos. Es difícil valorar cuáles elementos

¹⁴ Aram Khachaturian (1904-1978) fue un compositor ruso de origen armenio, que tuvo éxito tanto dentro como fuera de la Unión Soviética.

de la manera de enseñar de M. A. Quesada constituyeron una innovación, al menos para nuestro medio y la realidad musical de su época. Asimismo, sería riesgoso hablar de una escuela pianística desarrollada en nuestro país solo a partir de su influencia e ideas pedagógicas, sobre todo, tomando en cuenta que, en la actualidad, debido a la gran transferencia de información y la facilidad para acceder al conocimiento y las ideas, delimitar las escuelas pianísticas tradicionales resulta muy difícil, ya que las líneas divisorias entre las escuelas alemana, francesa y vienesa, por ejemplo, se han vuelto borrosas. Sin embargo, sí es posible rescatar algunos principios e ideas fundamentales de la enseñanza del maestro Quesada que constituyen parte de su legado como formador. Toda su conceptualización, su acercamiento al estudio del piano y su técnica eran muy claros y naturales.

En este contexto, cabe destacar el desarrollo de los hábitos de estudio, la noción de tocar muy cerca o pegado al teclado para lograr mayor control, el toque y la búsqueda del sonido legato como destreza fundamental que cualquier buen pianista debería lograr, la correcta utilización del peso corporal como coadyuvante en la obtención del sonido redondo y la utilización de la rotación del brazo. Todos estos aspectos eran mencionados y trabajados arduamente en sus lecciones.

De los fundamentos de la enseñanza de él, por supuesto que yo conservo mucho, mucho, mucho los hábitos de estudio, por ejemplo, el incentivar la inteligencia para digitar, para resolver problemas en la literatura. Él tenía una gran agudeza para eso. Luego, el aspecto de tocar muy cerca del teclado, es un principio que yo también conservo, me parece que es un aspecto fundamental de la técnica moderna y eso él lo inculcaba (Duarte, comunicación personal, 2017).

Quesada era un apasionado por la música, por su trabajo como intérprete y por su labor docente, podía ser muy generoso y entregado. Transmitía esa misma motivación a sus estudiantes, quienes solían ser muy disciplinados y regulares en cuanto a la asistencia y preparación de las clases. Duarte, quien estudió siete años con el maestro Quesada hasta concluir su licenciatura, narra cómo la motivación que recibió de él fue determinante en su elección de carrera. A los pocos meses de iniciar clases, le aconsejó que estudiara música en vez de medicina porque se daba cuenta de que tenía el potencial necesario y le ofreció todo su apoyo.

Me planteó el hecho de que, el arte era como un templo, de que él me ofrecía su ayuda y su apoyo para escalar hasta el santuario de la música. Y eso me motivó mucho y tomé la fuerza ... Me convenció de que podía hacerlo (Duarte, comunicación personal, 2017).

Asimismo, en una entrevista, durante una visita que hizo a Costa Rica, el musicólogo costarricense radicado en Europa, Gastón Fournier¹⁵ expresó “Miguel Ángel Quesada me estimuló muchísimo. Siento que le debo esta pasión por la música, despertó algo que estaba latente” (Chaves, 2017, p. 4). Por su parte, Arturo Blanco, estudiante de Quesada en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, comentó “para mí era un genio por cómo pudo desarrollarse en una época tan difícil cuando en Costa Rica había pocas posibilidades para los artistas. Manejaba todo tipo de repertorio y podía enseñarlo; podía enseñar desde Bach hasta Bartok¹⁶” (Comunicación personal, 2017).

De igual forma, su nieta Irene Quesada asegura que su “abuelo conocía toda la música”. Además, ella indica que el maestro Quesada tenía un amplio bagaje musical, sabía muy bien y con gran acierto qué obras asignar a cada estudiante, de acuerdo con su habilidad, nivel y necesidades técnicas y musicales específicas.

Insistía mucho en que había que trabajar despacio, insistía mucho en las digitaciones inteligentes que uno debería de pensar siempre, en posibilidades anatómicamente razonables, en función siempre de la música (Duarte, comunicación personal, 2017).

De acuerdo con Duarte, el maestro Quesada expresaba cierto rechazo hacia la búsqueda del desarrollo técnico per se, que él juzgaba exhibicionista y hueco, y por tanto, sentía cierto desprecio por algún repertorio ligero que consideraba carente de suficiente contenido musical como para que valiera el esfuerzo. No era particularmente adepto a los estudios técnicos de base, prefería tratar de desarrollar la mayoría del bagaje técnico a través de las obras en estudio. Al tocar y, al enseñar, su instrumento, y en otros aspectos de la vida en general, él era una persona profunda, honesta y austera. Este principio de austeridad era importante en la gestualidad y expresión física del intérprete que, para él, no debía caer en excesos superficiales a la hora de hacer música. Consideraba que para hacer bien la música, un intérprete debía acumular experiencia en la vida:

¹⁵ Gastón Fournier-Facio es el primer costarricense a cargo de un teatro en Europa. En el año 2007 fue nombrado coordinador artístico del Teatro alla Scala de Milán, que es “uno de los principales escenarios del mundo de la música clásica” (Chaves, 2017, p. 4).

¹⁶ Blanco hace referencia a la diferencia que existe entre el estilo del compositor y organista Johann Sebastian Bach (1685-1750), cuyas obras pertenecen al período Barroco; compuso cantatas, oratorios, obras para órgano y clavicémbalo, así como obras profanas y para el estudio del teclado; y el compositor húngaro Béla Bartók (1881- 1945), de la era contemporánea, pianista e investigador de música folclórica de la Europa Oriental.

Si usted no ha sufrido en la vida, usted no puede tocar con intensidad porque cuando usted toca pone sobre el piano todo lo que usted es, todo lo que tiene dentro, todo lo que ha sido, lo que usted piensa; todo su ser. Su visión de la vida, sus sentimientos, su visión del mundo y de lo que lo rodea. ¡Todo ahí! (Duarte, comunicación personal, 2017).

Respecto a sus compositores favoritos, Arturo Blanco, indica que Quesada admiraba particularmente las obras de Bach, Brahms y Beethoven y su estilo formal y compositivo, e intentaba transmitir ese mismo gusto e interés a sus estudiantes. Ocasionalmente, también era tema de conversación y trabajo con sus discípulos las obras de Schubert y Mozart, de quienes él hablaba mucho en clase. Respecto de su repertorio favorito para enseñar, Duarte comenta que:

Para él, Bach era el bastión fundamental de su enseñanza. Y a partir de ahí enseñaba mucho Chopin, también las sonatas de Beethoven. Para él eran parte de esa columna. Y solía gravitar básicamente sobre esos compositores: Schumann, Brahms y ocasionalmente los franceses Debussy y Ravel. Fueron por lo menos los autores que yo estudié más con él (Duarte, comunicación personal, 2017).

Sobre el mismo tema, César Delgado menciona que “la enseñanza de Miguel Ángel Quesada se basaba en el Clave Bien Temperado de J.S Bach, los Estudios de Chopin, las sonatas de Mozart, Haydn y Beethoven; por ahí una que otra pieza de Liszt” (Comunicación personal, 2017). Por su parte, Irene expresa que “a abuelo le gustaba mucho Chopin”, también indica que Quesada era muy melancólico y quizás por eso su especial inclinación hacia el compositor polaco.

Con Chopin no era necesariamente metódico. Por ejemplo, yo no estudié ningún estudio de Chopin con él, pero las obras grandes, solíamos utilizarlas en muchas direcciones. Entonces, en las obras como alguna balada, que tienen una técnica de un rango muy amplio, él siempre focalizaba cómo estudiar esos pasajes. Por ejemplo, recuerdo que el cuarto movimiento de la segunda Sonata de Chopin, me hizo estudiarlo de mil maneras (Duarte, comunicación personal, 2017).

Quesada no era una persona fácilmente impresionable. En cuanto a pianistas de gran envergadura que se sabe él admiraba o respetaba de manera especial, podemos mencionar a Jean Cortot, Claudio Arrau y Rudolf Serkin. También hablaba de Jorg Demus, Arthur Rubinstein y Wilhem Kempff, entre otros. Él tenía una valoración altísima de la música de los grandes maestros. Especialmente insistente en el estudio de Bach y Beethoven, trataba de transmitir a sus discípulos el respeto por la obra del compositor y la búsqueda espiritual de la verdadera expresión musical.

El maestro Quesada, por su figura, su disciplina, su carácter serio y reservado, tal vez creaba una impresión que no mostraba a simple vista lo que él era realmente como ser humano. En el fondo, él era una persona muy especial y sumamente sensible a quien la música conmovía hasta sus cimientos, que adoraba a los niños y era respetuoso de la naturaleza, la vida y la dignidad humana. A pesar de ser tímido, cuando estaba en confianza podía ser un gran conversador, sencillo y simple o tremendamente elevado, y una persona muy amena. En su concepción y valorización del arte en general, su relación con la pintura tenía un lugar importante en su vida.

Sabía mucho de pintura y pintaba muy bien. Yo vi algunos de sus cuadros. Y dibujaba muy bien al carboncillo ... Hacía cosas muy lindas. Era un gran admirador de Murillo, Diego Velázquez, Miguel Ángel, Leonardo ... Era una persona muy culta (Duarte, comunicación personal, 2017).

Por otro lado, Delgado señaló que las clases con Quesada estaban siempre cargadas de una gran retórica y devoción. El maestro Quesada, quien era un gran apasionado del arte y de la música, estaba constantemente preocupado buscando la cercanía con la intención del compositor a través de la observancia meticulosa del texto y eso contrastaba en la manera en que hablaba de sentimientos y emociones. Al final, tenía el concepto muy válido de que en la ejecución idónea se produce una síntesis del mundo intelectual y el emocional. Duarte a su vez comentaba que era una persona con un alto nivel de sabiduría natural y sabiduría intuitiva.

En un mini-documental que se llevó a cabo para conmemorar los 10 años de la partida de Quesada, Duarte expresa que “siempre que recuerdo a don Miguel Ángel, viene a mí la imagen de un hombre muy noble y sumamente sensible”. Sus exalumnos han expresado su admiración, respeto y gratitud hacia sus enseñanzas. Rogelio Pérez, padre de María Eugenia Pérez, exalumna de Quesada, quien viajó a España para ser escuchada por expertos musicales, expresó su gratitud al maestro:

Que yo sepa, Miguel Ángel, es la segunda vez que un maestro consagradísimo de Europa, al escuchar a un discípulo tuyo, ha tenido iguales o parecidos reconocimientos hacia tu labor ... Pero con todo esto, hay algo en lo que sí me siento cohibido para manifestarme: en mi gratitud que hoy quiero expresártela con más fuerza que en otras ocasiones (Correspondencia personal, 1963).

Pérez se refería a la experiencia que tuvo su hija de tocar para el maestro Francisco Fuster, un importante pianista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¹⁷, quien, al escuchar su interpretación, le reservó un espacio en el curso de piano superior que él tenía a su cargo. Pérez escribió la carta a Quesada para expresar su agradecimiento porque debido a sus enseñanzas, a su hija se le abrían nuevas puertas en el mundo de la música.

Una cuerda rota en el alma

Siendo aún joven, alrededor de 1960 y cuando su carrera aún estaba levantando vuelo, el maestro Quesada sufrió un par de eventos desafortunados con relación a su salud que, en buena medida, significaron disminuir sus presentaciones en público en un momento en el que aún tenía mucho que dar como músico. Se podría decir que su carrera se truncó parcialmente a partir de ese momento. Algunos de sus discípulos cercanos recuerdan las historias que él contaba sobre el primer evento, se trató de un accidente en la calle con la punta de un paraguas que impactó su ojo derecho ocasionándole ulteriormente la pérdida de visión, un golpe de la vida que a él, sin duda, entristeció mucho. Duarte y familiares de Quesada afirman que no se sabe si esa fue la causa, pero sí tuvieron que extirparle un tumor en el ojo, en un hospital en Estados Unidos. Y con ello, perdió la visión periférica; este hecho truncó todo, puesto que la visión periférica es fundamental en el piano. Aun así, después de esa cirugía, se aprendió la *Rhapsody in Blue* y el concierto de Gershwin, los cuales tocó al regreso de la operación.

El otro incidente de salud tuvo que ver con un trombo que se le alojó cerca del oído, afectando su audición por el resto de su vida, tenía un ruido en su cabeza que escuchaba siempre. En relación con esto, se conoce la anécdota que él narraba de sentirse mal debido a esta afección circulatoria, sin embargo, estando con problemas de equilibrio y casi sordo, se presentó como solista y ejecutó el Concierto No 1 en mi menor de Chopin. Estos eventos definitivamente afectaron la evolución posterior de nuestro pianista, quien para entonces tan solo estaba en sus cuarentas, y dejaron en su alma una cuerda rota que no sería posible reemplazar.

Conclusiones

Luego de analizar múltiples testimonios, opiniones de prensa y documentos de archivo, se hace evidente que Miguel Ángel Quesada fue un artista que se forjó a sí mismo.

¹⁷ El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fue fundado por la reina María Cristina en 1830 y está “dedicado desde entonces a la formación de músicos profesionales de alto nivel: intérpretes, directores, compositores, musicólogos y pedagogos” (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), s.f.).

Le tocó vivir en un ambiente difícil, donde faltaban recursos, oportunidades, información de lo que estaba sucediendo artísticamente en otras partes, actividad constante capaz de generar verdadero roce y visión del mundo. En este contexto, la música era vista mayormente como un entretenimiento, por lo cual, era desalentador y, a menudo, frustrante tener metas altas. Sin embargo, logró superar incontables escollos y limitaciones propias del medio, y a pesar de no poder llevar a cabo estudios fuera del país, como sí lo hicieron otros músicos costarricenses, Quesada desarrolló su carrera profesional plenamente y alcanzó en su instrumento el más alto nivel técnico e interpretativo que a la vez transmitió a sus estudiantes. Se consolidó como un pianista de primera línea, admirado y ovacionado, con un importante acervo de presentaciones dentro y fuera del país.

Participó activamente como solista, siendo acompañado por ensambles musicales como la OSN, Orquesta Sinfo-Rítmica de Costa Rica¹⁸ y la Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música, entre otras. De las obras para piano y orquesta que Quesada interpretó en el país, cabe pensar que, debido a la temprana etapa en la que se encontraba el desarrollo de nuestro medio musical, pues la OSN era una entidad recientemente creada, todos estos conciertos fueron un estreno en nuestro medio. Entre sus presentaciones con la OSN, realizadas en el Teatro Nacional, se destacan las siguientes obras:

Concierto No 1 en si bemol menor op. 23 de Tchaikovsky (viernes 9 de junio, 1944), *Concierto No 20 en re menor K466* de Mozart (6 de julio, 1948), *Concierto en la mayor para piano y orquesta op. 54* de Schumann (25 de mayo de 1951), *Rhapsody in blue* de Gershwin (presentada en el Teatro Palace el 12 de junio de 1951), *Variaciones Sinfónicas* de César Franck (23 de junio de 1953), *Concierto No 1 en mi menor op. 11* de Chopin (23 de noviembre de 1954), *Rhapsody in blue* de Gershwin (24 de febrero de 1955), *Concierto No 23 en la mayor* de Mozart y *Variaciones Sinfónicas para piano y orquesta* de César Franck (29 de noviembre de 1957), *Concierto para piano y orquesta* de Khachaturian (11 noviembre de 1959, el afiche constata: “Por primera vez en COSTA RICA”), y *Concierto en fa mayor* y *Rhapsody in blue* de Gershwin (24 de noviembre de 1961). Además, con la Orquesta de Cámara de la UCR interpretó el *Concierto en re menor de Bach* (22 de octubre de 1970) y el *Concierto No 20 en re menor K466* de Mozart (26 de enero de 1971).

También, cabe mencionar su labor en la música de cámara, pues Quesada fue pianista acompañante de cantantes nacionales e importantes instrumentistas en numerosas

¹⁸La Orquesta Sinfo-Rítmica de Costa Rica fue creada por el director uruguayo Hugo Mariani, quien había trabajado en Nueva York y quería traer al país algo similar a lo que él desarrollaba en esos lugares, lo cual era “un género de función teatral y musical” (Marrero, 1954, párr. 2). Dicho ensamble debutó el 5 de mayo de 1954.

ocasiones, incluyendo, por ejemplo, su actuación con el famoso violinista Henryk Szerying con quien se presentó el 2 de octubre de 1943. En 1955 fue propuesto como catedrático¹⁹ por el Consejo Universitario de la UCR y años después fue nombrado profesor emérito por su trayectoria y aporte cultural en el campo de las artes musicales. En 1978 recibió el premio Ancora de Música por su intensa labor de más de 40 años como educador y su brillante trayectoria como concertista y recitalista.

Fue un maestro que gozó de gran autoridad entre colegas y discípulos. Su metodología de enseñanza se basaba en el trabajo lento y procesual, se enfocaba en lograr la mejor interpretación de cada obra musical. Para Quesada, el desarrollo de la técnica se lograba por medio de la práctica ordenada, lenta y a conciencia, pues lo importante era estudiar la música de forma responsable y disciplinada.

Llegó a ser un profesor muy respetado e influyente en la cátedra de piano de la EAM, donde continuó trabajando incluso tiempo después de pensionarse. Fue una persona muy recta que entregó su vida entera a la UCR y cuyo legado pedagógico sigue latente en sus discípulos, muchos de los cuales hoy lo recuerdan como a un amigo más que como maestro, al que quisieron y admiraron, y que fue, en más de un sentido, un maestro de vida. Aunque el aporte de un pianista como él no puede reducirse a una cuestión de cantidades, es un hecho que logró formar un número importante de pianistas, que actualmente siguen sus pasos en la docencia y en el quehacer musical en general.

Hacia el final de su vida, el maestro casi no salía de su casa, pero aún enseñaba con pasión y alcanzó a graduar de la licenciatura de la UCR una última discípula. Era común encontrarlo abstraído y estudiando alguna obra como el estudio de terceras de Chopin a una velocidad inimaginablemente lenta o algo del Clave Bien Temperado, su obra más preciada y que llegó a conocer en su totalidad. En sus últimos años prácticamente se dedicó a estudiar los 48 preludios y fugas de Bach, su mundo se fue reduciendo a eso, ese era su pan de cada día. Miguel Ángel Quesada muere en San José el 9 de marzo del 2000 a los 86 años de edad.

¿Cómo resumir el legado musical de un gran maestro, si en primera instancia la música como rama del arte pertenece más a la esfera de lo intangible, poético y trascendental de la creación del saber humano? Ha quedado irremediablemente perdido en el tiempo cualquier registro audible de su trabajo, pero sí nos queda una semilla como una esperanza que se reaviva con el pulsar de cada tecla, un anhelo de lograr llevar al máximo nuestras propias

¹⁹ El profesor Miguel Ángel fue propuesto como catedrático, según el Acta 734-14 del 14 de marzo de 1955 del Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica.

potencialidades artísticas. Sus enseñanzas trascienden las décadas y siguen fructificando y reproduciéndose en quienes heredamos algo de ese conocimiento.

Si yo tuviera que resumir un sentimiento como su principal legado para mí, sin duda, sería el respeto por la música. Un profundo respeto ante la obra que uno está tocando, por el arte. Y creo que de ese respeto se deriva todo lo demás, la disciplina, la perseverancia, la honestidad (Duarte, comunicación personal, 2017)

Referencias

- Barquero, Z. (1998). Alejandro Monestel Zamora. *Archivo Histórico Musical*. Recuperado de: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/alejandro-monestel-zamora>
- Castegnaro, M. (28 de setiembre de 2001). Día Histórico: Hugo Mariani. *La Nación*, Viva.
- Chaves, F. (6 de agosto de 2017). La música desde adentro. *La Nación*, Áncora, p. 4.
- Concejo Universitario de la Universidad de Costa Rica. (Marzo de 1955). Acta 734-14.
- Concierto de la Sinfónica (20 de junio de 1953). *La Nación*
- Coto, G. (Invierno de 1953). Miguel Ángel Quesada: Concierto N°1 de Chopin. *La Nación*.
- Cuevas, A. (1995). *El punto sobre la I: Políticas culturales en Costa Rica (1940-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Dobles, A. (16 de noviembre de 1995). Ecos de un virtuoso. *La Nación*, p. 10B.
- El presidente Aylwin declara duelo nacional. (10 de junio de 1991). San José. *El País*.
- Espinach, O. (15 de noviembre de 1959). Miguel A. Quesada, feliz intérprete de Khachaturian. *La República*. p. 14.
- Fernández, A. (29 de enero de 2017). De los teatros a los cines: la historia entre el Gran Palace y el Ideal. *La Nación*, Ancora. Recuperado de <https://bit.ly/2G2Sq2v>
- Gutiérrez, M. (29 de mayo de 2015). Teatro Nacional, 125 años de historia. *Crhoy.com*. Recuperado de www.crhoy.com/archivo/teatro-nacional-125-anos-de-historia/fotos-antiguas-de-costa-rica/
- Marrero, A. (5 de mayo de 1954). La Orquesta Sinfo-Rítmica que debutó anoche. *La Prensa Libre*.
- Martínez, E. (s.f.) El cine sonoro. *Uhu. es: Universidad de Huelva*. Recuperado de: <http://educacion.es/cineyeducacion/cinesonoro.htm>
- Miguel Ángel, ese ejemplo de tenacidad. (Enero de 1960). *Brecha*, p. 26.

- Muñoz, E. (14 de noviembre de 2012). La Escuela de Artes Musicales celebra 70 años. *Semanario Universidad*.
- Penelas, A. (18 de junio de 1954). Opina Miguel Ángel Quesada. *Diario Nacional*, p. 4.
- Quesada A., Quesada I. y Sandí E. (2010). *Tributo al Pianista Miguel Ángel Quesada (1913-2000)*. San José, C.R.
- Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). (s.f.). Historia. Recuperado de www.rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1
- Sobre sus proyectos habla el director de la Orquesta Sinfónica. (1951). *La República*. p. 3.
- Teatro Nacional. (1937). *Gran concierto por el pianista Miguel Ángel Quesada*. Programa de mano: Archivo del Teatro Nacional.
- Vargas, M. C; Chatski, E. y Vicente, T. (2012). *Música académica costarricense del presente al pasado cercano*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Vicente, T. (2012). La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972). *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 38 (extraordinario), 63-66.
- Vicente, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el Valle Central de oficio a profesión (1940-1972)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Walter Field y su legado a la música costarricense

Walter Field and his Legacy to the Costa Rican Music

Luissana Padilla¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

*La música es todo:
lenguaje, expresión, poesía y aventura*
(Field, 2017).

Resumen

Walter Field Gallegos (1930-), ha sido uno de los músicos más destacados en Costa Rica, como violinista y pedagogo. Profesor emérito de la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), así como alumno y docente del desaparecido Conservatorio Nacional de Música. Llamado el Papá de los violinistas en Costa Rica, durante su labor fungió como solista, concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional, profesor de teoría, y docente universitario. Su vida está llena de más de 70 años de historia musical costarricense y anécdotas, que tiene el agrado de compartir. Es un referente de la formación y profesionalización de la música académica, así como de la escuela violinística de Costa Rica. Un pilar de la construcción del recordatorio histórico del establecimiento de la EAM y el de crear un paradigma como profesor de disposición al enseñar, gran carisma y transmitir el amor hacia la música.

Palabras clave: Walter Field; violínista costarricense; pedagogo universitario; profesor emérito; Camerata Vivaldi.

¹ Profesora de piano complementario en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR) y Pianista colaboradora en la Escuelas de Artes Musicales e Instituto Nacional de Música. Master en Música con énfasis en Piano por la UCR. Correo electrónico: luissanapc@gmail.com

Abstract:

Walter Field Gallegos (1930-), has been one of the most outstanding musicians in Costa Rica, as a violinist and pedagogue. Professor Emeritus of the Escuela de Artes Musicales (EAM) of the Universidad de Costa Rica (UCR), as well as student and teacher of the disappeared Conservatorio Nacional de Música. Called the father of the Costa Rican violinists, during his work he attended as soloist, concertmaster of the Orquesta Sinfónica Nacional, professor of theory, and university professor. His life is full of more than 70 years of Costa Rican musical history and anecdotes, which he is pleased to share. It is a benchmark in the training and professionalization of academic music, as well as the Costa Rican violin school. A pillar of the construction of the historic reminder of the establishment of the EAM and of creating a paradigm as a teacher of willingness to teach, great charisma and transmit love towards music.

Keywords: Walter Field; Costa Rican violinist; university pedagogue, emeritus professor; Camerata Vivaldi

Infancia, primeros acercamientos musicales

Walter Field Gallegos es un músico referente de la formación y profesionalización de la música académica, especialmente, de la escuela violinística de Costa Rica. Un profesor que todos recuerdan por sus clases innovadoras, sus deseos de enseñar y su personalidad única. Fui su alumna de violín por varios años, siendo su última graduada de la Escuela de Artes Musicales (EAM), así que con su narración muy precisa de los eventos, les cuento un poco de su historia personal y su vida como violinista costarricense.

Nacido en 1930 en San José, sus primeros acercamientos musicales fueron por medio de discos de acetato de la época, reproducidos en la recordada “Victrola Víctor” y en el kindergarten que dirigía su abuela, donde jugaba con una marimba de hierro y una guitarrita “que le trajo el niño Dios”. Estos fueron los inicios de este insigne músico que se destacó por tener más de 70 años de carrera artística. Cuenta que, en tercer grado de la Escuela Buenaventura Corrales, fundó un cuarteto formado por guitarra, acordeón, canto y maracas, que se mantuvo hasta que finalizaron la primaria. Ya en estos años conoció el violín, aún sin recibir lecciones, hasta que, en el Colegio Seminario, el padre Ottón Lennard lo hizo parte del “Cuarteto de Cuerdas Seminario”.

Conservatorio Nacional de Música, Estados Unidos y Europa

Fue así como, a partir del año 1944 todos los días después de las 3:00 p.m., comenzó a recibir clases en el Conservatorio Nacional de Música, que en el momento se localizaba a una cuadra del Colegio de Señoritas. Don Walter recuerda que el ambiente era muy agradable, con aulas enormes, gran resonancia y el entusiasmo por aprender. El Conservatorio fue fundado en 1941, iniciando actividades en 1942.

El Conservatorio era dirigido por el pianista Guillermo Aguilar (1905-1965) y los cursos que se impartían, en ese momento, eran: piano, violín, flauta, canto, solfeo, teoría, estética e historia de la música. Don Walter recuerda a los profesores Julio Mata (1899-1969), Alfredo Morales (1879- 1963), Alfredo Serrano (su mentor), César Nieto (1892-1969) y a dos egresadas, que obtuvieron su diploma por conclusión de sus estudios con énfasis en sus instrumentos: Lucía Jiménez en canto y Sara Mintz en piano.

Al finalizar sus estudios secundarios, se dirigió a estudiar a Boston en Estados Unidos, en el New England Conservatory of Music, donde obtuvo el Bachillerato en Música con énfasis en Violín. Como el mismo dice, en ese país, “estudié todo lo que hay que estudiar, musicalmente hablando”. Sus profesores fueron Frank Macdonald y Richard Burguin.

De regreso a Costa Rica en 1954, se incorporó a las filas de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), la cual había sido fundada en 1940 por Hugo Mariani y el concertino

Alfredo Serrano, su profesor de violín. El Conservatorio Nacional se trasladó a una casa al este de la Estación del Atlántico, según don Walter, era muy pequeño y cabían a duras penas. Sin embargo, él comenzó sus labores como profesor del lugar donde fuera estudiante en su adolescencia. Posteriormente, El Conservatorio se trasladó cerca del Parque Morazán.

En este momento la vida musical del Maestro Field se encuentra en retribuir sus conocimientos a su país, sin embargo, obtuvo unas becas para trasladarse a Europa a estudiar violín en Italia y Francia. También su vida personal sufre un cambio, ya que en el año de 1957 contrajo matrimonio con Victoria Ortiz (q.e.p.d.), quien lo acompañó a realizar sus estudios en el continente europeo. Estudió en Roma, Venecia, Sienna y París, donde perfeccionó la técnica, el estilo y la música de cámara.

Imagen 1. Don Walter Field en San José.



Fuente: Alfredo Povedano Field tomada en 1957.

En el año 1960, regresó a Costa Rica como profesor de teoría en el Conservatorio Castella, fundado en 1953 por Arnoldo Herrera (1923-1996) y como profesor del Colegio Metodista. Además, se reincorporó en la OSN, donde desde 1963 lideró la agrupación como concertino hasta el año 1983. Durante este periodo, realizó una grabación del Trío

en re menor de Félix Mendelssohn, junto a los músicos Carlos Enrique Vargas en el piano (1919-1998) y Marshall Wyatt en el violoncelo. En el año de 1963, estrenó el Concierto para violín del compositor costarricense Benjamín Gutiérrez (1937-).

Como se ha dicho anteriormente, una motivación directa para la composición del Concierto para violín fue el contacto con el violinista Walter Field ... el compositor sentía gran admiración por el músico, lo que lo impulsó a componer la obra e, inclusive, dedicársela... el violinista interpretó el concierto de memoria, aspecto que le llenó de gran admiración y respeto (Solerti, 2012).

En su fase como concertino de la OSN, tocó de solista los conciertos de: Tchaikovsky en re mayor, Mendelssohn en mi menor, el Poema de Chausson, Beethoven, Brahms, la Sinfonía Española y el concierto triple de Beethoven, entre otros. Asimismo, bajo su dirección nace la Camerata Vivaldi en 1970 por la iniciativa de jóvenes del Conservatorio Castella, aunque él los dirigía, los incentivaba a tocar solos y tuvieron varias presentaciones exitosas. Cuenta que su nombre fue influenciado por su paso por la ciudad de Venecia y su gusto por la música del compositor italiano.

Aparte de todas estas actividades musicales que formaban parte de la vida profesional de don Walter, no se puede dejar de mencionar, que en el año 1962 logró el Campeonato Nacional de Ajedrez, imponiendo una marca única ya que ganó todas las partidas. El autor Rogelio Sotela describió su juego como el reflejo fiel de su vida artística: “en nuestro concepto el más imaginativo de todos, como excelente artista que es, pero por eso mismo con poco tiempo para dedicarse muy seriamente a este deporte, lo que ha hecho que no descollara como merecía” (Sotela, 1972).

La música costarricense en la década de 1970

La historia musical del país lleva a la llamada “revolución musical” que se da en 1972, cuando la OSN se renovó por músicos extranjeros, con gran preparación en sus instrumentos. Don Walter fue parte de esta orquesta reformada y continuó como concertino de la misma. Según cuenta, fue un cambio importantísimo en la profesionalización de la música académica, además que se amplió la oferta de instrumentos ya que no se contaba con toda la gama de la orquesta.

Recuerda que al mando del maestro Gerald Brown, ensayaban en lo que llamaban “el anexo” del Teatro Nacional. Este cambio de nivel y mentalidad hizo que las instituciones como la Orquesta Sinfónica Juvenil y la EAM empezaran su crecimiento para alcanzar los niveles actuales.

Un hogar llamado Escuela de Artes Musicales

El Conservatorio Nacional de Música, dos años después de su creación, se hizo parte de la Facultad de Artes de la UCR. Es así como a mediados de la década de 1970, el rector Eugenio Rodríguez (1925-2008) fundó la EAM, en el edificio que se encuentra actualmente en la Sede Rodrigo Facio. Según don Walter, se examinó el curriculum del Conservatorio antes del traslado y se agrandaron cátedras, discípulos y docentes. Músicos como María Clara Cullell (1931-1993) y Agustín Cullell (1965-2017) contribuyeron a subir el nivel musical de la escuela. ¿Cuál fue su labor en la EAM? Pues la respuesta que tiene don Walter es: “yo di clases de todo”. Al principio historia de la música y estética musical, después teoría elemental, cultura musical, música de cámara y violín.

Imagen 2. Trío formado por Walter Field (violín), Irma Field (cello) y Scarlett Brebion



Fuente: Cortesía de Scarlett Brebion, 1986.

gógicas en la EAM, se dedicó a presentarse como solista en diferentes conjuntos a nivel nacional y a recitales de música de cámara. Fundando el trío y el cuarteto del Ministerio de Cultura, con el cual se presentó en varias ocasiones con diferentes agrupaciones y músicos distinguidos del ambiente musical.

A partir del año 1983, renunció a su puesto como concertino de la OSN, para dedicarse exclusivamente a la enseñanza del violín en la EAM. Esta decisión la tomó, para que ya no existieran conflictos de horario con su desempeño profesional y concentrarse en su amor por la educación de este instrumento. Don Walter indica que “enseñar es una de las actividades más importantes de la música, del arte, de la vida. Es experimentar el deseo de transmitir los conocimientos sin egoísmos, desarrollar destrezas, metodologías y adaptarse a los estudiantes” (Field, 7 de setiembre del 2017, comunicación personal).

Cuenta que en sus inicios tuvo dificultades para enseñar a los niños y niñas, sin embargo, logró reunir una cantidad importante de diferentes métodos y sistemas, que se adecuaron a cada estudiante específicamente. Simultáneamente a sus labores pedagógicas

“El papá de los violinistas”

Aunque no tiene datos precisos de cuántos estudiantes pudieron pasar por su aula, si se puede decir que la mayoría de los violinistas profesionales de Costa Rica, por lo menos recibieron una lección con don Walter Field antes de su retiro en el 2009 (Tellini, 2008). Músicos activos pertenecientes a las diferentes instituciones musicales del país como: José Aurelio Castillo (concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional), Lourdes Lobo, Luis José Recard (radicado en Suramérica), Gabriela Castro, Jorge Villalobos, Georgina Mora, Julio Cordero, Eddie Mora, Guido Calvo (concertino de la Orquesta Sinfónica de la UCR), Caterina Tellini, Guiselle Alvarado y la última generación que incluye a sus propios nietos Alejandro y André Robles Field (violinista radicado en Berlín, Alemania) y a la autora de este artículo.

El violinista Guido Calvo cuenta que fue estudiante de don Walter por algunos meses en 1968 en el Conservatorio Castella y, posteriormente, en la EAM entre el 1974 y el 1985 cuando obtuvo su bachillerato y licenciatura. Sobre su forma de enseñar comenta:

Más que un profesor era un amigo que trataba de transmitir a sus estudiantes su conocimiento. Nunca fue un profesor metódico en el sentido de la palabra, sino que asistía a cada estudiante de manera individual y se concentraba en la música más que en aspectos meramente técnicos (Calvo, 27 de setiembre del 2017, comunicación personal).

El maestro Calvo considera a don Walter como una figura paterna, quién, además de transmitirle los conocimientos sobre la interpretación del violín, era una imagen de autoridad y respeto en su vida cotidiana, un gran pianista, un profesor que ha ayudado desinteresadamente a las personas que lo han rodeado y un instrumentista completo: “considero que Don Walter ha sido el mejor músico que Costa Rica ha producido” (Calvo, 27 de setiembre del 2017, comunicación personal).

Otra de sus alumnas más destacadas es Caterina Tellini, profesora de la EAM y principal de segundos violines de la Orquesta Sinfónica de la UCR (OSUCR). Tellini comenta sobre sus lecciones ya que aparte de los elementos básicos violinísticos, sus clases siempre estaban llenas de música, aunque fuera solo una escala, buscaba sacarle toda la musicalidad posible. Recuerda, además, las posibilidades para acompañar en el piano que tenía don Walter, sus consejos sabios y el repertorio siempre muy diverso. Caterina fue su estudiante entre los años 1988 y 1996 y como anécdota de sus lecciones, comenta que hubo una época en que, para practicar afinación, recibía clases a las 6:15 a.m. y luego se dirigía al colegio: don Walter abría el edificio de Artes Musicales a las 6:00 a.m. para poder realizar las dobles cuerdas sin las molestias de la vida normal de la escuela y estar libre de ruidos en horas más avanzadas del día. Al consultarle sobre don Walter y su vida personal y artística, Caterina Tellini dice:

Es mi referencia musical y violinística. Para mí, él representa lo que es un músico y violinista completo, con toda su experiencia en todos los ámbitos del violín, con un carisma y un amor por la música que le exuda por la piel. Personalmente fue un formador en una etapa importante de mi vida, fue lo que me mantuvo en el camino del violín y provocó que el amor por la música se afanzara en mí (Tellini, 26 de setiembre del 2017, comunicación personal).

Otra de las estudiantes que don Walter recuerda con afecto es Guiselle Alvarado, actual asistente de concertino de la OSUCR. Recuerda que en sus clases de violín siempre se enfatizaba la dignidad para el resultado, más allá de la técnica y la musicalidad. Debía imaginar el examen o el recital y trabajar para que la comunicación con el público fuera exitosa. También asistía a clases en las mañanas antes de dirigirse al colegio y además recuerda las numerosas presentaciones de Field en recitales de música de cámara durante sus años de estudiante. A la pregunta ¿qué significó ser su estudiante en estos años?, Guiselle responde:

Para mí don Walter, es el personaje de mi vida, me enseñó la trascendencia del arte en los seres humanos. Es muy grato ver la pasión que muestra al tener un violín en sus manos... eso es algo que todavía trato de emular (Alvarado, 25 de setiembre del 2017, comunicación personal).

Imagen 3. Don Walter dando clases de violín en su casa de habitación

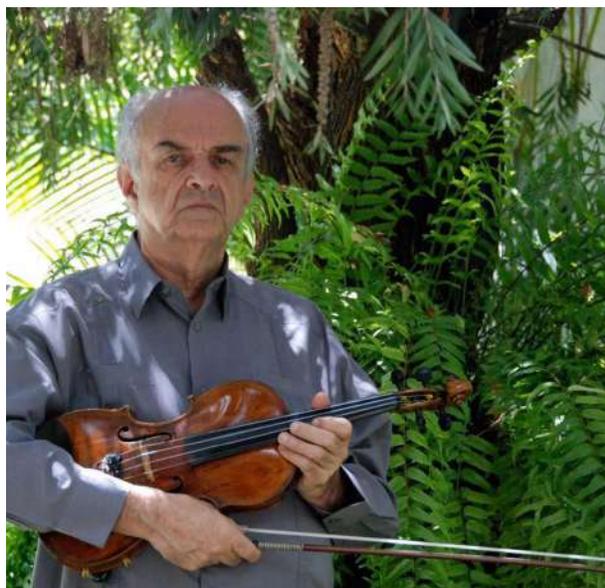


Fuente: fotografía de la autora, tomada en el año 2006.

En mi caso personal, don Walter fue mi profesor de violín desde el año 2002 hasta el 2007, año en el que obtuve mi título de Bachillerato en Música, siendo la última graduada de este numeroso grupo de violinistas que tuvimos el honor de ser parte de su clase. Él simplemente, me enseñó a amar la música y a dedicar mi vida a ella y a este instrumento. Recuerdo que sus primeras clases eran completamente fuera de lo común, ya que su nivel pianístico era muy alto, siendo una herramienta muy valiosa al momento de estudiar un instrumento como el violín. Por ejemplo, para mostrar el inicio del concierto de Bruch en sol menor, primero se acercaba al piano, presionaba el pedal y tocaba toda la introducción sin soltarlo. Posteriormente, tomaba el violín y comenzaba el concierto con la base armónica aún sostenida por el pedal.

Esta es solo una historia de sus ganas por instruir, su dedicación a cada estudiante y su constante innovación para poder realizar con éxito el proceso enseñanza- aprendizaje. Es un pilar en la construcción del nivel violinístico y musical de Costa Rica, un ejemplo a seguir, una inspiración por ser cada día mejor y poseer un carisma único como artista, profesor y amigo.

Imagen 4. Don Walter Field en San José.



Fuente: Walter Field, 2007

jóvenes hasta estudiantes que van a co- menzar su vida profesional, es el proceso que me dio Artes Musicales, el de transmitir y aprender con ellos. Al lado de esto está el intercambio

Don Walter en la actualidad

El maestro Field, se encuentra retirado del trabajo, sin embargo, todos los días dedica un tiempo a su violín y a seguir estudiando su repertorio. Con respecto a la EAM aún el año pasado formó parte de la OSUCR, en la sección de primeros violines. Como profesor emérito y su centro musical, comenta que esta institución le dio el mejor sentido a su vida profesional, pues la UCR lo puso en contacto con lo académico desde un punto de vista creativo y musical. La oportunidad que obtuvo de poder transmitir sus conocimientos y sus experiencias a tantos estudiantes fue lo que le dio valor a su carrera artística.

Tener la experiencia de enseñar a alumnos de todas las edades, desde muy

y amistad con los colegas, el cual fue muy enriquecedor para mi vida (Field, 7 de setiembre del 2017, comunicación personal).

Don Walter considera que el futuro de la EAM se proyecta cada vez mejor. La preparación de los y las docentes, el avance de la tecnología y el estar actualizado con las tendencias musicales actuales hacen que el camino de esta institución a la que él le entregó su vida profesional continúe su legado, su amor al violín y a la música.

Referencias

- Solerti, E. (2012). Concierto para violín de Benjamín Gutiérrez. *Revista Káñina: Artes y Letras*, 36(3), 57-61.
- Sotela, R. 1972. Reviviendo el Pasado. *Boletín Informativo: Asociación Costarricense de Ajedrez*. Número 10, página 13.
- Tellini, C. (setiembre 2008). El papá de todos los violinistas. Una reseña sobre el maestro Walter Field Gallegos. *La Retreta*, (4). Recuperado de <http://laretreta.net/0104/reportajes/walterfield.html>

Crónicas



**De estudiante a docente:
crónicas breves de una clarinetista (1981-2017)**

*From Student to University Professor:
Short Chronicles About a Clarinetist (1981-2017)*

Yamileth Pérez Mora¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

¹ Profesora Catedrática en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR).
Dra. en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la UCR. Correo electrónico: clariyam@gmail.com

Era marzo de 1981, casi dos años después del triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua. Los conflictos sociales en otros países de la región centroamericana provocaron constantes pugnas entre los movimientos guerrilleros y los ejércitos de países como El Salvador, Guatemala y Honduras. Costa Rica, en medio de todo este proceso, durante la administración del expresidente Rodrigo Carazo Odio (1978-1982), enfrentó una de las más grandes crisis económicas recordadas por los costarricenses, la cual dejó como resultado que el tipo de cambio del dólar que estaba a ₡8.60 (8 colones con sesenta céntimos), se dejara libre, sin regulación y comenzara su ascenso de forma estrepitosa y descontrolada. Como consecuencia de esta crisis, una cantidad importante de los músicos norteamericanos integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), quienes también eran profesores en la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), iniciaron el inevitable éxodo de regreso a sus países de origen, o bien, continuaron emigrando hacia otras latitudes, debido a que los bajos salarios perdieron su valor adquisitivo.

Por consiguiente, para quienes estudiábamos la carrera de Ejecución del Clarinete en la EAM, las situaciones de incertidumbre e inestabilidad se convirtieron en experiencias cotidianas de la vida estudiantil de aquella época. En un periodo de dos años, tuvimos como profesores de clarinete a tres maestros: Salomón Bear, Jean Gould y David Musheff. Luego, un sentimiento de orfandad académica nos invadió y reprimió nuestras ilusiones estudiantiles. Sin embargo, para alguien que desde los 13 años sabía lo que quería hacer en la vida y, a pesar de haber iniciado la educación musical en una zona rural y recién graduada del Conservatorio de Castilla, había decidido, en pocas semanas, que continuaría estudiando la carrera de clarinete, con o sin profesor. Suena descabellado, inapropiado y, quizá, irresponsable desde el punto de vista institucional, pero en tiempos de crisis fue la única opción.

Fue así como, al lado de los cursos regulares, seguí estudiado con mi clarinete de mediana calidad, con las pocas cañas que lograba conseguir en las tiendas locales y con las fotocopias de los métodos y partituras que había adquirido de los profesores extranjeros. Me preparé lo mejor que pude y presenté mis exámenes de instrumento frente a jurados compuestos por los profesores, German Alvarado (barítono, eufonio) (q.e.p.d.), Juan Manuel Arana (corno), Miguel Ramírez (oboe) y la profesora Ma. Luisa Meneses (flauta). Recuerdo, con gran gratitud, los aportes de las profesoras Gertrudes Feterman y Kattia Guevara, quienes me acompañaron con el piano en diversas ocasiones. En los cursos teóricos, las clases con los profesores Edwin Méndez, Enrique Cordero y Agustín Cullell (q.e.p.d.), marcaron de manera positiva mi desarrollo musical.

Asimismo, luego del respectivo concurso, en 1984 empecé a formar parte de la OSN como segundo clarinete. En 1985, siendo la estudiante más avanzada de ese entonces, fui

nombrada profesora durante mi último año de carrera. Por lo tanto, gracias a un préstamo bancario, pude adquirir mis primeros clarinetes modelo profesional.

En agosto de 1985, la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID), con sede en Costa Rica, creó un programa de concursos, dirigido a jóvenes universitarios de la región latinoamericana, para conseguir becas por méritos académicos y realizar estudios de posgrado en Estados Unidos. Este programa se prolongó por alrededor de cinco años consecutivos. Después de un arduo proceso en el cual participamos alrededor de 500 personas, tuve la oportunidad de formar parte del primer grupo de 25 costarricenses, de diferentes disciplinas, elegidos para cursar estudios de maestría a partir de 1986. Los colegas Sara Feterman (piano), Rafael Jiménez (corno) y yo nos convertimos en los primeros músicos becados por el gobierno de Estados Unidos.

Con muchos deseos de seguir creciendo, realicé mis estudios de maestría en la School of Music, University of Massachusetts en Lowell, Massachusetts, bajo la fundamental tutela de la excelente clarinetista y profesora Aline Benoit, con quien pude trabajar y continuar creciendo. Al finalizar los estudios de maestría, sentí, como un llamado del destino, la obligación de regresar a mi país y a mi Alma Mater para retribuir y trabajar en la transformación de la práctica del clarinete. De igual manera, aunque tenía la convicción de que mi historia llena de dificultades académicas provocadas por la situación socioeconómica del país no podría repetirse, debía hacer algo al respecto. Así, sin pensarlo mucho, rechacé la oportunidad de hacer estudios de doctorado con Peter Hadcock (q.e.p.d.) en Eastman School of Music en Rochester University, New York.

A mi regreso, en 1988, me incorporé a la OSN (por ocho años más) y a la EAM con mucha energía, deseos de aportar y un poco más de conocimiento. En la EAM existían pocos, pero significativos espacios para compartir y crecer musical y pedagógicamente. Tuve la oportunidad de hacer música de cámara con maestros como Walter Field (violín), Tesuo Yagi (violín) y María Clara Cullell Teixidó (piano) (q.e.p.d.). Recuerdo, de forma especial, los encuentros en la hora del café de la tarde con don Walter Field y otros maestros, en la otrora Soda de Artes Musicales. En esos breves minutos se compartía todo tipo de conocimiento y fueron espacios trascendentales para mi crecimiento artístico.

Debido a que he tenido más preguntas que respuestas y consciente de que cada ser humano aprende de diferente manera, he incursionado en proyectos de investigación en torno a la ejecución del clarinete y el aprendizaje musical en general. Desde el inicio, como educadora, he estado abierta a seguir aprendiendo. Considero que mis procesos como docente se han retroalimentado recíprocamente con los procesos de aprendizaje de cada uno de mis estudiantes.

Más allá de lo imaginable, en casi 30 años como docente, he tenido el privilegio de trabajar con una gran cantidad de jóvenes clarinetistas con muchas cualidades musicales, artísticas y humanas, entre ellos 20 graduados (14 licenciados y 6 bachilleres), quienes de diferentes maneras aportan a la sociedad costarricense y más allá de nuestras fronteras hasta alcanzar otros países. He tenido la enriquecedora experiencia de hacer música de diversos géneros, con distinguidos colegas profesionales y estudiantes de la Escuela. También, la EAM y la UCR me han brindado la oportunidad de compartir con visitantes extranjeros, de viajar y participar en conciertos como solista, recitales de música de cámara, clases maestras y exposiciones en diferentes partes del mundo. Incluso, tuve la oportunidad de realizar estudios de doctorado en Estudios Culturales, los cuales me han ayudado a profundizar mi mirada de músico y docente de forma transversal. Son pocas las instituciones del país que fomentan espacios para el crecimiento profesional y humano como lo son la EAM y la UCR. Gracias a la convicción de que siempre quedan aspectos pendientes por trabajar, tengo la certeza de que su desarrollo estará en la dirección correcta, la suya propia.

Hoy, al celebrar los 75 años de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, me siento agradecida y orgullosa de formar parte de lo que considero la principal institución formadora de profesionales en la música del país. Consciente de la relevancia de nuestro activismo en la dinámica de la construcción de la historia musical de Costa Rica, al lado de mis estudiantes, continuaré trabajando en procesos, hasta el momento de la justa partida.

Aporte artístico



fito d'avis

Ofrenda para orquesta (2017)

Eddie Mora - compositor

Estreno:

Junio 2017, Teatro Melico Salazar

Intérpretes:

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica, dir. Alejandro

Gutiérrez.

Grabación:

Orquesta Sinfónica de Heredia, Eddie Mora - director

Ecos del silencio.

Musitica, 2018.

Nominación:

Premios Latin Grammy, 2018 en la categoría Mejor composición clásica contemporánea.

Diagramador y revisión de la partitura:

Vladislav Soyfer

Notas

Una de las características principales es el simbolismo que se expresa a partir desde su título hasta la forma de cómo se distribuye el material temático, la utilización de la orquesta como un solo organismo sonoro y el uso de determinados gestos musicales.

Su nombre OFRENDA nace a manera de homenaje a la Escuela de Artes Musicales en sus 75 años de fundación, institución que ha tenido una repercusión muy importante en la vida del compositor.

Respecto al material temático, orquestación y los gestos musicales, se percibe en OFRENDA una síntesis ingeniosa de recursos musicales que fueron desarrollados a través de varias obras orquestales durante más de una década. Entre ellos encontramos: la exuberancia sonora de un conjunto orquestal que repite el material temático breve y algunos gestos musicales que se transformaron con el tiempo en sellos personales del compositor, a saber: los timbres percutidos al inicio de la obra, las técnicas extendidas en las apariciones lacónicas de los instrumentos de viento, el acorde consonante (sostenido en la dinámica de pianissimo) y el juego sonoro entre la modalidad de mayor / menor en el momento de la culminación. La repetición constante del motivo breve como un conjuro se asimila a las prácticas sonoras primitivas.

Pueden descargar y escuchar la obra completa, al pulsar [aquí](#).

ORQUESTA:

2 Flautas grandes (II = Flautín)
2 Oboes
2 Clarinetes en Si bemol
(II = Clarinete bajo)
2 Fagotes (II = Contrafagot)

2 Cornos Franceses en Fa
2 Trompetas en Do
2 Trombones
Tuba

Percusión (5 ejecutantes):

I: Timbales,
Glockenspiel
II: 2 Tam-tams,
Marimba
III: 3 Triangulos,
3 Platillos suspendidos,
Chekere I
IV: Vibráfono,
3 Platillos suspendidos,
Chekere II
V: Bombo,
Caja china grave

Arpa

Violines I
Violines II
Violas
Violonchelos
Contrabajos

♩ = 80

2 flautas

2 oboes

2 clarinetes en Si bemol

2 fagotes

2 cornos en Fa

2 trompetas en Do

2 trombones

tuba

I

II

percusión

III

IV

V

arpa

♩ = 80

violines I

violines II

violas

violonchelos

contrabajos

7 **1**

fl. I *p*

fl. II *p*

cor. I *fpp*

perc. II **2 tam - tams** *pp* *p*

perc. III **3 plat. susp. arco** *f*

perc. IV **vibráfono** siempre con motor *f*

perc. V **bombo** *pp*

ar. *pp* *pp*

vln. I **1** *ppp* *ppp*

vln. II *mp* *pp*

vl. *ppp* *ppp* 3

vc. *f* pizz. arco *ppp*

cb. II *ppp*

12

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for flutes (fl. I and II), cor I and II, trumpet I (tpt. I), percussion (perc. II, III, IV, V), arpeggiator (ar.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), viola (vl.), cello (vc.), and double bass (cb.). The score spans measures 12 to 15. Dynamics range from *ppp* to *f*. Performance markings include *sord. harmon*, *triang.*, *pizz.*, and *arco*. A tempo change to *a 2* is indicated above the cor I and II staff in measure 13.

sonido + aire

fl. I *ff* *ppp*

fl. II *ff* *ppp*

ob. I *ffp*

ob. II *ffp*

cl. I *f* *ppp*

cl. II *f* *ppp*

fag. I *ffp*

fag. II *ffp*

perc. I *ff*

perc. II *ff*

perc. III *ff* *pp* (triang.)

perc. IV *ff* *ppp*

perc. V *ff*

ar. *ff* *ppp*

vln. I III *ppp*

vln. II *ppp*

vl. *ppp*

vc. II *ppp*

cb. *ppp*

plat. susp.
baq. suave

22

28 3

fl. I *pp* repetir libremente *pppp*

fl. II *pp* repetir libremente *pppp*

ob. I *mf* *f*

cl. I *pp* repetir libremente *pppp*

cl. b. clarinete bajo *pp*

fag. I *pp*

fag. II *pp*

tpt. I *ppp*

perc. I glockenspiel *ppp*

perc. II (tam-tams) *ppp* *mp*

perc. III plat. susp. *ppp*

perc. IV (vibr.) *ppp*

ar. *ppp* *gliss.* repetir libremente

vln. I ord. III *ppp* repetir libremente

vln. II ord. III *ppp* repetir libremente

vl. ord. II *ppp* repetir libremente

vc. ord. *ppp*

cb. ord. *ppp*

31

ob. I *pp*

ob. II *p*

cl. b. *pppp* *repetir libremente*

fag. I *pppp* *repetir libremente*

fag. II *pppp* *repetir libremente*

tpt. I *f*

tpt. II *p* *sord. harmon*

perc. I *mf* *5* *3*

perc. II *mf* *3*

perc. III *mf* *3* *triang.* *p*

perc. IV *mf* *3* *3*

ar. *pppp*

vln. I *pppp*

vln. II *pppp*

vl. *pppp*

vc. *pppp* *repetir libremente*

cb. *pppp* *repetir libremente*

Musical score for 'Ofrenda', starting at measure 36. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The instrumentation includes:

- Flutes (fl. I, II)
- Oboes (ob. I, II)
- Clarinets (cl. I, cl. b.)
- Bassoon (fag. I) and Contrabassoon (cfag.)
- Cor Anglais (cor. I, II)
- Trumpets (tpt. I, II) and Trombones (tbn. I, II)
- Tuba
- Timbales (I, II)
- Percussion (III: plat. susp., V: bombo)
- Violins (vln. I, II)
- Viola (vl.)
- Violoncello (vc.)
- Double Bass (cb.)

The score features various dynamics such as *ff*, *ppp*, and *pp*, and performance markings like *marcato*, *div.*, and *senza sord.*. The percussion part includes specific instructions for 'timbales', 'plat. susp.', and 'bombo'. The string section includes a 'div.' marking for the double bass. The score is marked with measure numbers 36, 4, and IV.

42

fl. I

fl. II

ob. I

ob. II

cl. I

cl. b.

fag. I

cfag.

cor. I

cor. II

tpt. I, II

tbn. I

tbn. II

tuba

perc. I

perc. II

perc. III

perc. V

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

45 **5**

cl. I

perc. I II III V

ar. *f*

5
solo

vln. I *f*

vln. II

vl. *p*

vc. *p*

cb. *p*

47 *rit.*

cl. I *p*

ar. *f*

vln. I *mf* *rit.*

vln. II

vl.

vc.

cb.

55

cl. b.

fag. I

cfag.

cor I, II

I
sord. harmon
fp

tpt. II
sord. harmon
fp

tuba
fp

perc. I
III
V
fp

ar.

vln. I
arco
p sfz pp

vln. II
pizz.
f

vl.
pizz.
f p arco
fp

vc.
fp

cb.
fp

60

The musical score is for measures 60, 61, and 62. It features the following parts and markings:

- cl. b.:** Clarinet in B-flat. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- I:** Bassoon I. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- II:** Bassoon II. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- cor I, II:** Cor Anglais I and II. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- I:** Trumpet I. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a whole rest.
- II:** Trumpet II. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a whole rest.
- tuba:** Tuba. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- perc.:** Percussion. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*. Sub-parts include (timb.), (pl. susp.), and (bom.).
- ar.:** Arco. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *fp*. Measure 62 has a half note G4 with *fp*.
- vln. I:** Violin I. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *f*. Measure 62 has a half note G4 with *f*.
- vln. II:** Violin II. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *pp* (arco). Measure 62 has a half note G4 with *f* (pizz.).
- vl.:** Viola. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *f* (pizz.). Measure 62 has a half note G4 with *f* (arco).
- vc.:** Violoncello. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *f*. Measure 62 has a half note G4 with *f*.
- cb.:** Contrabasso. Measure 60 has a whole rest. Measure 61 has a half note G4 with *f*. Measure 62 has a half note G4 with *f*.

64 7

cl. b. *fp*

fag. I *cresc.*

cfag. *fp*

cor I, II *con sord.* *fp*

tbn. I *fp*

tuba *fp*

perc. I *f*

perc. III

perc. IV *vibr.* *f* *p*

perc. V *fp*

ar. *f*

7

vln. I *arco* *p* *pizz.* *f* *p*

vln. II *pizz.* *f* *p* *ppp*

vl. *f* *f*

vc. *fp*

cb. *fp*

68

cl. b. *fp*

fag. I *sfz*

cfag. *fp*

cor I, II *fp*

tb. I *fp*

tuba *fp*

perc. I *mf*

perc. III

perc. V *fp*

ar. *fp*

vln. I arco *fp* pizz. *f*

vln. II pizz. *f* arco *p*

vl. *f* *f* *p*

vc. *fp* *fp*

cb. *fp* *fp*

This musical score is for the piece 'Ofrenda'. It features a woodwind section with flutes (fl. I and II), oboes (ob. I and II), and a bassoon (fag. I). The brass section includes two trumpets (tpt. I and II) with 'sord. harmon' (sordano harmonica) and '(full.)' markings, and two trombones (perc. III and V). The string section consists of Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabasso (cb.). The percussion part (perc.) includes a snare drum (III) and a bass drum (V). The score is marked with a box containing the number '8' at the beginning of the first system and again at the start of the string section. The tempo is marked '72'. The score includes various dynamics such as *ff*, *fpp*, and *f*, and features complex phrasing with slurs and ties across measures.

Musical score for orchestra and percussion, measures 76-78. The score is in 3/4 time and features the following parts:

- Flute (fl.):** I and II. Flute I has a melodic line starting at measure 76 with a forte (*ff*) dynamic, featuring triplets and slurs. Flute II is silent.
- Oboe (ob.):** I and II. Oboe I has a melodic line starting at measure 76 with a piano (*p*) dynamic, featuring triplets and slurs. Oboe II is silent.
- Cori (cor):** I and II. Both parts are silent.
- Trompa (tpt.):** I and II. Both parts are silent.
- Percussion (perc.):** III and IV. Part III plays a triplet of eighth notes with a pianissimo (*pp*) dynamic, marked "triang.". Part IV plays a triplet of eighth notes with a pianissimo (*pp*) dynamic, marked "vibr.", which then changes to a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 78.
- Violini (vln.):** I and II. Both parts are silent.
- Viola (vl.):** Silent.
- Vcllo (vc.):** Silent.

Additional markings include "con sord." (con sordina) for the strings in measure 78, and dynamics *ppp* for the strings in measure 78.

Musical score for 'Ofrenda', measures 79-81. The score includes parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Cor Anglais (cor I, II), Trumpet (tpt. I, II), Trombone (tbn. I, II), Tuba, Percussion (perc.), and Violins/Violas (vln. I, II, vl.).

Measure 79: Flute I and II play a melodic line starting with a fermata. Oboe I and II play a sustained note. Clarinet I and II play a melodic line. Bassoon I and II play a melodic line. Cor Anglais I and II play a rhythmic pattern. Trumpet I and II, Trombone I and II, and Tuba play a rhythmic pattern. Percussion includes timbales, tam-tams, triangles, and a vibraphone. Violins and Violas play a sustained note.

Measure 80: Flute I and II play a melodic line. Oboe I and II play a sustained note. Clarinet I and II play a melodic line. Bassoon I and II play a melodic line. Cor Anglais I and II play a rhythmic pattern. Trumpet I and II, Trombone I and II, and Tuba play a rhythmic pattern. Percussion includes timbales, tam-tams, triangles, and a vibraphone. Violins and Violas play a sustained note.

Measure 81: Flute I and II play a melodic line. Oboe I and II play a sustained note. Clarinet I and II play a melodic line. Bassoon I and II play a melodic line. Cor Anglais I and II play a rhythmic pattern. Trumpet I and II, Trombone I and II, and Tuba play a rhythmic pattern. Percussion includes timbales, tam-tams, triangles, and a vibraphone. Violins and Violas play a sustained note.

83

fl. I *nor.* **10** *ppp* *pp* *ppp*

fl. II *nor.* *ppp* *pp* *ppp*

cor. I

perc. IV *vibr.* *mf*

ar. *f* **10**

vln. I **10**

vln. II

vl. *pizz.* *f*

vc. *f*

91

fl. I

fl. II

perc. IV

ar.

vln. I *via sord.*

vln. II *via sord.*

vl. *via sord.* II

vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra and woodwinds. It contains two systems of staves. The first system starts at measure 83 and ends at measure 90. The second system starts at measure 91 and ends at measure 98. The instruments listed are Flute I and II, Cor Anglais, Percussion IV, Arco, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The score includes various performance instructions such as 'nor.' (noir), 'ppp', 'pp', 'mf', 'f', 'vibr.', 'pizz.', and 'via sord.'. There are also circled numbers '10' in the flute and arco parts. The music is written in a 3/4 time signature.

98 **11** ♩ = 95

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Coro (I, II) and Trompas (I, II): Treble clef, 4/4 time, *ff*.
- Trombones (I, II) and Tuba: Bass clef, 4/4 time, *ff*.
- Percussion V: *caja china grave*, *f*, 2/4 time.

The second system includes:

- Violines I and II: Treble clef, 4/4 time, *senza sord.*, *intenso*, *f*, *fp*.
- Viola: Alto clef, 4/4 time, *senza sord.*, *intenso*, *f*, *fp*.
- Violoncello: Bass clef, 4/4 time, *arco*, *intenso*, *f*, *fp*.
- Contrabajo: Bass clef, 4/4 time, *intenso*, *f*, *fp*.

103

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for the choir (cor.), labeled I and II. The next four staves are for brass instruments: trumpet (tpt.) I and II, trombone (tbn.) I and II, and tuba. The fifth staff is for percussion (perc. V). The bottom four staves are for strings: violin I (vln. I), violin II (vln. II), viola (vl.), and cello (cb.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note pulse in the brass and strings, with dynamic markings of *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). The percussion part includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The string parts feature triplets and sustained notes. The choir parts consist of vocal lines with lyrics, including the word "viva" in the final measure.

cor. I
cor. II
tpt. I
tpt. II
tbn. I
tbn. II
tuba
perc. V
vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

107

cor. I
cor. II
tpt. I
tpt. II
tbn. I
tbn. II
tuba
perc. V (caja china)
vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

111 12

fl. I *f*

fl. II *f*

cl. I *mp*

cl. bajo *mp*

cl. b. *mp*

fag. I *mf*

cfag. *mp*

cor. I

cor. II

tpt. I

tpt. II

tbn. I

tbn. II

tuba

perc. I *pp* glockenspiel

perc. IV *f* vibr.

perc. V

ar. *f*

vln. I *fp* 12

vln. II *fp*

vl. *fp*

vc. *fp*

cb. *fp*

The image displays a page of a musical score for the piece 'Ofrenda'. The score is divided into two systems of staves. The first system covers measures 117 to 125, and the second system covers measures 125 to 131. The instruments included are:

- Flutes I and II (fl. I, II)
- Clarinets I and B (cl. I, cl. b.)
- Saxophones I and Contrabass (fag. I, cfag.)
- Cor Anglais I and II (cor I, II)
- Drum and Percussion (perc. I, IV)
- Arpeggiator (ar.)
- Violins I and II (vln. I, vln. II)
- Viola (vl.)
- Violoncello (vc.)
- Double Bass (cb.)
- Oboe I and II (ob. I, II)
- Saxophones I and Contrabass (fag. I, cfag.)
- Trumpets I and II (tbn. I, II)
- Violins I and II (vln. I, vln. II)
- Viola (vl.)
- Violoncello (vc.)
- Double Bass (cb.)

Key musical features include:

- Measures 117 and 125 are marked with a box containing the number 13.
- Dynamic markings include *mp*, *ff*, *f*, and *ff intenso*.
- Tempo markings include *a 2*.
- Performance instructions include *sul G*.
- Rehearsal marks are present above measures 117, 125, and 131.

130

ob. I
ob. II
cl. b.
fag. I
cfag.
cor I, II
tpt. I
tpt. II
tbn. I, II
tuba
vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

ff *sfz* *sfz*
ff *sfz* *sfz*
ff *ffp* *ff* *sfz*
ffp *sfz* *sfz*
ff *ffp* *ff* *sfz*
sfz *sfz* *sfz*
ff *sfz*
ffp *sfz* *sfz*
ff *ffp* *ff* *sfz*
ff *ff* *ff*
ff *ff* *ff*
ffp *ff* *sfz*

The image displays a musical score for the piece 'Ofrenda', spanning measures 134 to 139. The score is arranged in two systems. The first system (measures 134-138) includes parts for Coro I, II; Percussion (I, III, V); and Armonio (ar.). The second system (measures 139-143) includes parts for Coro I, II; Trompa (tpt. I, II); Percussion (I, II, III, V); and strings (vln. I, II; vl.; vc.; cb.).

Measure 134: The score begins with a rehearsal mark [14]. The Coro I, II part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes a timbale line with a glissando, a suspended cymbal (*plat. susp.*), and a bombo line. The Armonio part is marked *ppp*. The string parts (vln. I, II, vl., vc., cb.) are marked *ppp* and feature tremolos.

Measure 139: The Coro I, II part continues with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes two tam-tams (*2 tam - tams*) and a dynamic marking of *fp*. The string parts continue with tremolos and dynamic markings of *ff*.

Measure 140: The Coro I, II part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes a dynamic marking of *p*. The string parts continue with tremolos and dynamic markings of *ff*.

Measure 141: The Coro I, II part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes a dynamic marking of *ff*. The string parts continue with tremolos and dynamic markings of *ff*.

Measure 142: The Coro I, II part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes a dynamic marking of *fp*. The string parts continue with tremolos and dynamic markings of *ff*.

Measure 143: The Coro I, II part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Percussion part includes a dynamic marking of *fp*. The string parts continue with tremolos and dynamic markings of *ff*.

144

cor I, II

I

tpt. II

I

tb. II

tuba

(timb.)

(tam-tams)

(pl. susp.)

(bom.)

perc. V

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

The musical score consists of ten staves. The top five staves are for brass instruments: Cor I & II (treble clef), Trumpet I & II (treble clef), Trombone I & II (bass clef), and Tuba (bass clef). The sixth staff is for percussion, divided into five parts: timpani (bass clef), tam-tams (bass clef), suspended cymbals (bass clef), and bombo (bass clef). The bottom five staves are for strings: Violin I & II (treble clef), Viola (bass clef), Violoncello (bass clef), and Contrabasso (bass clef). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with many triplets. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has two flats.

148 15 ♩ = 100

cor I, II

I

tpt.

II

I

tbn.

II

tuba

perc.

I gliss. *fp*

III triáng. *p*

V baqueta - maraca *pp*

ar. *pp*

15 ♩ = 100

vln. I *pp*

vln. II *pp*

vl. *pp*

vc. *pp*

cb. pizz. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Ofrenda'. The score is for measures 148 to 162. It features a variety of instruments: Cor I and II, Trumpets I and II, Trombones I and II, Tuba, Percussion (I, III, V), and Strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The percussion part includes a triangle and a baqueta-maraca. The string parts include a pizzicato section. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *fp*, *p*, and *pp*. A tempo marking of ♩ = 100 is present. A rehearsal mark '15' is enclosed in a box. The music consists of rhythmic patterns, primarily triplets and sixteenth notes, with some glissando and pizzicato effects.

152

fl. I

fltn. flautin

I. ob.

II. ob.

cl. I

cl. b.

fag. I

cfag.

perc. (pl. susp.) III

(bom.) V

ar.

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

The musical score is for measures 152-155. It features a woodwind section with flutes I and II (including a flautin), oboes I and II, clarinets I and B-flat, bassoon I, and contrabassoon. The percussion section includes a suspended cymbal and a bombo. The string section includes arpa, violins I and II, viola, cello, and double bass. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f* and *pp*.

157

fl. I

flm

I

ob.

II

cl. I

cl. b.

fag. I

cfag.

cor. I

bouché

pp

cor. II

bouché

pp

tp. I

sord. harmon

pp

tp. II

sord. harmon

pp

bn. I, II

a 2 con sord.

pp

tuba

pp

erc. III

V

ar.

16

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

167

fl. I

fltn

I

ob.

II

cl. I

cl. b.

fag. I

cfag.

I

cor.

II

I

tpt.

II

tbn. I, II

tuba

perc. V

ar.

vl. I

vl. II

vl.

vc.

cb.

172 **17**

ob. I *p*

ob. II *p*

cl. I *p*

cl. II **cl. II** *p*

cfag. *mf marcato, seco*

perc. III **chekere I** *p*

perc. IV **3 plat. susp.**
baq. suave *mf*

perc. V **bombo**
superball *f*

ar. *f*

vln. I **17** sul pont. *ppp*

vln. II sul pont. *ppp*

vl. *arco*

vc. *arco*

cb. *arco* *mf marcato, seco*

176

The musical score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom:

- ob. I & II:** Oboe parts with melodic lines and slurs.
- cl. I & II:** Clarinet parts with melodic lines and slurs.
- cfag.:** Bassoon part with a rhythmic pattern.
- perc. III, IV, V:** Percussion parts. Part III features a complex rhythmic pattern with a '7' marking. Part IV has a steady rhythmic accompaniment. Part V is a low-frequency line.
- ar.:** Harp part with a simple harmonic accompaniment.
- vln. I & II:** Violin parts with melodic lines and slurs.
- vl. & vc.:** Viola and Violoncello parts, mostly resting with some notes in the final measure.
- cb.:** Contrabass part with a rhythmic pattern.

180

ob. I

ob. II

cl. I

cl. II

cfag.

perc. III

perc. IV

perc. V

ar.

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

ord.

mf

mf

mf

mf

mf

184 **18** senza sord. *mf*

cor. I II senza sord. *mf*

tp. I II senza sord. *mf*

tbn. I, II a 2 senza sord. *mf*

tuba *mf*

perc. I timb. baqueta dura *f* *pp*

II marimba *f* *pp*

III chekere I *f* *pp*

V bombo *mf* *pp*

18

vln. I *mf*

vln. II *mf*

vl. *mf*

vc. *mf*

cb. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Ofrenda'. The score is for measures 184 to 186. It features a variety of instruments: Cor Anglais (I and II), Trumpets (I and II), Trombones (I and II), Tuba, Percussion (Timpani, Marimba, Chekere I, Bombo), Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion section includes specific instructions for 'baqueta dura', 'marimba', 'chekere I', and 'bombo'. The brass instruments are marked 'senza sord.' and 'mf'. The percussion instruments have dynamic markings of 'f' and 'pp'. The string section (vln. I, vln. II, vl., vc., cb.) is marked 'mf' and features triplet markings. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

187 19 ♩ = 105

fl. I
fltn
I
ob. II
I
cl. II
I
cor. II
I
tpt. II
tbn. I, II
tuba
perc. I, II, III, V
ar.
vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

f intenso, siempre cresc. en las notas largas
ff

191

fl. I

fln

ob. I

ob. II

cl. I

cl. II

cor. I

cor. II

tpt. I

tpt. II

tb. I, II

tuba

perc.

I

II

III

V

ar.

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score begins at measure 191. The instruments listed on the left are: fl. I, fln, ob. I, ob. II, cl. I, cl. II, cor. I, cor. II, tpt. I, tpt. II, tb. I, II, tuba, perc. (with sub-parts I, II, III, V), ar., vln. I, vln. II, vl., vc., and cb. The music is written in 3/4 time. The woodwinds and strings play melodic lines with triplets and slurs. The percussion section has a rhythmic pattern of eighth notes. The brass section (trumpets, trombones, tuba) plays a supporting harmonic role. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument group.

195

The image shows a page of a musical score, numbered 195 at the top left. The score is for a full orchestra and percussion. The instruments listed on the left are: fl. I, fltn, ob. I, ob. II, cl. I, cl. II, cor. I, cor. II, tpt. I, tpt. II, tbn. I, II, tuba, perc. (I, II, III, V), ar., vln. I, vln. II, vl., vc., and cb. The score is written in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The percussion part includes a steady eighth-note pattern on the snare and tom-toms, with specific fingerings (7, 5, 7, 5) indicated. The woodwinds and strings play melodic lines with triplets and slurs. The brass instruments (trumpets, trombones, and tuba) play a rhythmic accompaniment with slurs and ties.

199

fl. I
fltu
ob. I
ob. II
cl. I
cl. II
cor. I
cor. II
tpt. I
tpt. II
tbn. I, II
tuba
perc. I
perc. II
perc. III
perc. V
ar.
vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

206

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute I (fl. I), Oboe I (ob. I), Oboe II (ob. II), and Clarinet in B-flat (cl. b.). The second system includes Percussion (perc.) with five parts: Glockenspiel (I), Maracas (mar.), Triangle (triang.), Vibraphone (vibr.), and Tom-toms (bom.). The third system includes Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabass (cb.).

Measures 206-209 are in 3/4 time. The woodwinds play a melodic line starting with a *mf* dynamic and moving to *f*. The percussion features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, including a *mf* triplet on the glockenspiel and a *f* triplet on the triangle. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets and accents, starting with a *fp* dynamic.

210

fl. I
I
ob.
II
cl. b.

I
II
perc.
III
IV
V

vln. I
vln. II
vl.
vc.
cb.

mp
f
mf
mf
fp

The musical score consists of 12 staves. The first five staves are woodwinds: Flute I, Oboe I, Oboe II, and Clarinet B-flat. The next five staves are percussion: I, II, III, IV, and V. The final two staves are strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The woodwinds play melodic lines with triplets and slurs. The percussion includes a snare drum pattern in measure 211 and a cymbal crash in measure 212. The strings provide harmonic support with slurs and triplets.

214

fl. I

ob. I

ob. II

cl. I

cl. b.

fag. I

cor. I

cor. II

tpt. I

tpt. II

perc. I

perc. III

perc. IV

perc. V

vln. I

vln. II

vl.

vc.

cb.

21

mp

p

pp

mf

(bom.)

baq. dura

ppp

21

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ofrenda'. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute I, Oboe I and II, Clarinet I and B-flat, Bassoon I, Cor Anglais I and II, Trumpet I and II, and Percussion I through V. The second system includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp* are used throughout. A section of the percussion part is marked '(bom.)' and 'baq. dura' with a *ppp* dynamic. Rehearsal marks '214' and '21' are present at the beginning and end of the page, respectively.

219

fl. I

ob. I

cl. I

fag. I

cor. I

II

tpt. I

II

perc. V (bom.)

vl.

vc.

224

fl. I

ob. I

cl. I

fag. I

cor. I

II

tpt. I

II

perc. I (timb.)

II (tam - tams)

V

vl.

vc.

Detailed description: This image shows two systems of a musical score for orchestra. The first system, starting at measure 219, includes parts for Flute I, Oboe I, Clarinet I, Bassoon I, Cor Anglais I and II, Trumpet I and II, Percussion V (bom.), Violin, and Viola. The second system, starting at measure 224, includes parts for Flute I, Oboe I, Clarinet I, Bassoon I, Cor Anglais I and II, Trumpet I and II, Percussion I (timb.), Percussion II (tam - tams), Percussion V, Violin, and Viola. The score is written in 3/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

Musical score for measures 255-260. The score includes parts for Percussion IV, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Percussion IV features a vibraphone part with the instruction "con motor" and dynamic markings *f* and *p*. Violin I is marked "calmo" and *p*. Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso are marked "con sord." and *p*.

Musical score for measures 260-265. The score includes parts for Percussion I, II, III, and IV, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Percussion I is marked "glockenspiel" and *ppp*. Percussion II is marked "marimba" and *ppp*. Percussion III is marked "plat. susp." and *ppp*. Percussion IV is marked *ppp*. Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso are marked *ppp* and feature dynamic markings *ppp* and *p*.

263

cl. b. *mf*

perc. I, II, III, IV

vln. I, vln. II, vl., vc., cb.

266

cl. b. *mf*

perc. III, IV *p*

vln. I, vln. II, vl., vc., cb.

Detailed description: This image shows a page of a musical score for measures 263-266. The score is arranged in systems. The first system (measures 263-265) includes parts for Clarinet in B-flat (cl. b.), Percussion (perc. I, II, III, IV), Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabasso (cb.). The second system (measures 266-268) includes parts for Clarinet in B-flat (cl. b.), Percussion (perc. III, IV), Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabasso (cb.). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *p*. The time signature is 3/4.

Musical score for measures 269-272. The score includes parts for Clarinet Basso (cl. b.), Percussion (perc. III and IV), Arpa (ar.), Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabajo (cb.). Measure 269 features a clarinet solo with a *mf* dynamic and a triplet. Percussion IV has a triplet in measure 272 with a *pp* dynamic. The arpa and strings have various accompaniment parts.

Musical score for measures 273-277. The score includes parts for Percussion (perc. II and IV), Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabajo (cb.). Measure 273 features a tam-tam part with the instruction "2 tam - tams frotar con baq. de metal" and dynamics *p* and *mp*. Violin I has a triplet in measure 273 with a *p* dynamic and a triplet in measure 277 with a *libremente* marking. The cello and double bass parts are marked "sul pont." and *ppp* in measures 274-277.

Musical score for measures 278-281. The score includes parts for Percussion (perc. II and III), Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vl.), Violoncello (vc.), and Contrabajo (cb.). Percussion III has a triplet in measure 279 with a *p* dynamic and a triplet in measure 281 with a *pp* dynamic. Violin I has a triplet in measure 278 with a *p* dynamic and a *peritendore* marking in measure 281. The cello and double bass parts are marked *ppp* in measures 278-281.