

# La composición musical en Costa Rica: ¿Hacia dónde nos lleva?

Orquídea María Guandique Araniva<sup>1</sup>

Recepción: 28 de agosto de 2012 / Aprobación: 18 de marzo de 2013

## Resumen

El presente artículo tiene como objetivo principal resaltar la producción musical académica de compositores costarricenses nacidos después de 1970. Para ello, la investigadora ofrece un resumen de la problemática a la que se enfrentan los compositores de música académica en América Latina, en la búsqueda por establecerse en el medio musical global. Esta situación incluye la consolidación de una identidad propia mediante la inserción del compositor en el medio sociocultural que lo rodea. El texto incluye, también, el listado de la obra de diez compositores costarricenses con el fin de ilustrar la actividad que se realiza tanto dentro del país como fuera de este.

## Palabras claves

Compositores costarricenses, identidad, música costarricense

## Abstract

The purpose of this paper is to review the academic work of Costa Rican composers born after 1970. For this, the researcher provides a summary of some of the problems that Latin-American composers have faced while trying to establish themselves in the musical sphere. Some of these issues include the consolidation of an identity throughout the insertion into the socio-cultural surroundings. Finally, this article includes a list of the work of ten Costa Rican composers in order to illustrate their musical activity. Some of these composers reside and work in Costa Rica, but most of them work outside the country.

## Keywords

Costa Rican composers, identity, Costa Rican music

---

<sup>1</sup> Salvadoreña. Doctora en Música con énfasis en ejecución de la viola y énfasis secundario en musicología, University of Arizona. Profesora de la Escuela de Artes Musicales y del Conservatorio de Música de Occidente, Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: comodinvla@gmail.com

## Resumo

Este artigo tem como objetivo principal destacar a produção musical acadêmica de compositores costarriquenhos nascidos depois de 1970. Para isso, a autora apresenta um resumo da problemática enfrentada pelos compositores de música acadêmicas na América Latina em busca de estabelecer-se no meio musical global. Esta situação inclui a consolidação de uma identidade própria por meio da inserção do compositor no ambiente sociocultural que o rodeia. O texto também inclui uma lista das obras de dez compositores costarriquenhos, a fim de ilustrar a atividade que se realiza dentro do país e fora dele.

## Palabras claves

Compositores costarriquenhos, identidade, música costarriquenha

## Introducción

**E**n este trabajo se ofrece la recopilación de la producción musical de diez compositores costarricenses nacidos después de 1970. La compilación nace de la iniciativa del Decanato de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (UCR) y su labor de rescate del patrimonio musical costarricense. A este documento precede el compendio de la obra de diecisiete compositores costarricenses realizada por la profesora Tania Vicente, de la Escuela de Artes Musicales, en el año 2009, la cual incluye información “sobre los más relevantes compositores costarricenses activos desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días” (Vicente, 2009, 3).

En este texto se incluye a un grupo de compositores quienes ya se han establecido y consolidado como representantes del quehacer musical costarricense tanto dentro del país como fuera de él.

Asimismo, ofrece un resumen acerca de los actores involucrados en la composición musical en Costa Rica en las nuevas generaciones. Para ello, la primera parte del artículo aborda temáticas acerca de los problemas a los que se han enfrentado compositores, en América Latina, en el proceso de reconocimiento como tales y, además, propone un análisis acerca de la relación entre la creación musical en Costa Rica y el conglomerado artístico de América Latina. El presente análisis se aborda desde la perspectiva de la producción musical de las nuevas generaciones de compositores, aunque ofrece un acercamiento a las propuestas musicales costarricenses más destacadas de la primera mitad del siglo XX.

Para dar respuesta a esta y a otras interrogantes relacionadas con el tema de la composición musical, la autora hace referencia a temáticas tales como el proceso creativo en relación con la construcción de identidad, nacionalismos y la función de instituciones importantes para el desarrollo de la cultura en la sociedad. También, se ha considerado relevante incluir el detalle de la producción musical de un grupo representativo de compositores costarricenses.

Para este documento, se presenta información de diez compositores quienes reunieron las especificaciones propuestas por la investigadora:

- 1) Ser compositores costarricenses nacidos después de 1970.
- 2) Ser compositores graduados (no necesariamente de la carrera de Composición, pero sí de alguna de las ramas de Música).
- 3) Las personas por incluir no deben encontrarse en el proceso de formación; es decir, ser estudiantes de la carrera de Composición.
- 4) Ser personas graduadas, quienes hayan demostrado estar activas en el ámbito de la composición musical. Esto a partir de la obra producida (posterior a la obra creada como estudiante), así como de los proyectos actuales.
- 5) Ser compositores únicamente de música académica.
- 6) En el caso de ser compositores de música electroacústica, deben provenir de una formación musical académica y que hayan decidido dedicarse a componer con medios electrónicos y no a personas con una formación única en medios digitales.

Partiendo de las anteriores premisas, se incorpora información de los siguientes compositores:

- 1) Otto Castro (1971).
- 2) Pablo Chin (1982).
- 3) Bayron Latouche (1980).
- 4) José Mora Jiménez (1977).
- 5) Mauricio Pauly (1976).
- 6) Federico Reuben (1978).
- 7) Guido Sánchez (1975).
- 8) Andrés Soto (1986)
- 9) Alonso Torres (1980).
- 10) Mauricio Zamora (1970).

Es importante resaltar que este grupo de compositores representa una muestra del acervo compositivo del país. Existe, todavía, un importante

número de jóvenes en proceso de formación que contribuye, en gran medida, a la producción musical del país.

Esta recopilación, asimismo, no pretende reunir toda la obra de los compositores indicados, puesto que todos ellos se encuentran en una creciente fase de producción y, posiblemente, al momento de la publicación de este artículo, parte de la información estará desactualizada debido a la adición de nuevas obras musicales. Además, existe otro número de compositores de esta generación quienes no han sido incluidos en este documento, ya que, por diversos motivos, no se pudo acceder a la información de interés.

La composición musical de tipo académico, en Costa Rica, tiene antecedentes desde finales del siglo XIX. Sin embargo, este proceso de adquisición de elementos técnico musicales para la expresión personal ha sido muy variado. La producción musical de los últimos años del siglo XIX, y de la primera mitad del siglo XX, refleja un apego por las formas y los lenguajes tradicionales, así como, también, por el gusto particular de la sociedad costarricense de aquella época. Este sentimiento provocó que algunos compositores se alejaran de la producción sónica contemporánea para situarse en esquemas compositivos tradicionales (hasta cierto punto arcaicos) con la finalidad primordial de complacer las exigencias del público y, así, establecerse como compositores de profesión.

La creación musical en América Latina se ha enfrentado –y aún se enfrenta– a un proceso de luchas ideológicas por la búsqueda de identidad. Estos sincretismos culturales pretenden, además, aportar a una identidad musical propia, alejada de la influencia del Viejo Mundo y, también, mantener un estatus de verdadera universalidad musical.

Esta dicotomía genera una problemática existencial para los compositores, puesto que muchos de ellos, y las obras en particular, han sido aceptados dentro de los cánones internacionales por su carácter “exótico”, sin llegar a valorar el verdadero aporte que representan al *continuum* de la música académica.

Gerard Béhague propone que “la visión etnocéntrica europea del mundo y de la cultura tuvo una influencia muy negativa para el desarrollo de la música de tradición culta en Latinoamérica durante el siglo XX” (Béhague, 2006, 47). El argumento planteado por el autor señala que los compositores latinoamericanos de música nueva no pueden aferrarse a la visión europea de “arte por arte”, en la cual los compositores se distancian de la realidad social y cultural en la que viven. Agrega que la música funciona como un sistema de códigos ideológicos, en la medida en que se vincula con factores tales como el lugar, el tiempo y la coyuntura histórica de la cual forma parte, aunque la música, como sistema de sonidos, pueda ser apolítica (Béhague, 2006, 53).

Asimismo, Theodore Adorno (2006) afirma que:

*No se puede pasar por alto el grado de conciencia de la época. Si alguien en provincias aún no se ha enterado de lo sucedido con la tonalidad, lo que escribo no es íntegro, sino frágil e incoherente en todos los elementos (177).*

Si bien este autor hace referencia a los movimientos composicionales que tomaron parte en la primera mitad del siglo XX, tales como la “emancipación de la disonancia” (término propuesto por Arnold Schönberg), es innegable que comparte la misma proposición expuesta por Béhague, en relación con los compositores latinoamericanos.

Sin embargo, en este apego a cánones europeos, representados por un nuevo tipo de colonialismo reflejado en los niveles cultural y musical –que vivió América Latina durante la última parte del siglo XIX e inicios del siglo XX–, se concedió preferencia a los esquemas culturales europeos, alejados de la expresión cultural popular, los cuales disminuyeron en la medida en que las revoluciones y los movimientos populistas tomaron protagonismo en diversas regiones del continente.

*Entre 1920 y 1940, la conciencia del sometimiento llevó a un cambio decisivo en las reglas del juego: lo indígena se afirmó y vino a ocupar un lugar primordial, esencial, y trascendente en la producción cultural de nuestros artistas de entonces, en el teatro, en la poesía, en las artes plásticas, en la danza, y en la música. A través de este renacimiento de la raíz de lo americano, realidad e idealidad que nuestras sociedades no habían supuesto, se legitimó la expresión cultural de grupos puramente indígenas hasta los niveles más variados del mestizaje (Estrada, 1982, 191).*

Los compositores latinoamericanos, en la búsqueda de identidad o universalidad, han sido partícipes de la riqueza musical popular y coloquial presente en cada uno de los países del continente y, en algunos casos, estos se han dejado influenciar por este patrimonio. Asimismo, las expresiones populares lograron situar el interés de políticos, intelectuales y del pueblo en general, tanto en la música clásica como en la popular y folclórica, lo cual permitió una mezcla de ambas por parte de muchos compositores académicos.

*Chávez, como Villa-Lobos, llegó a creer que el arte debe ser nacional en su carácter, pero universal en su fundamento y debe llegar a todo el pueblo (en una carta a García Morillo). Villa-Lobos por otro lado sintió tamaña afinidad con la música del pueblo brasileiro y le importaba tanto ser identificada con la misma que llegó a declarar: “Yo soy el folklore. Mi música es tan folklórica como la que viene del alma del pueblo”. Y Ginastera aunque estuviera opuesto al nacionalismo folklórico, tuvo siempre el afán de ser apreciado y reconocido como un compositor eminentemente americano (Béhague, 2006, 50).*

Sin embargo, a pesar del incremento en el interés por rescatar, promover y difundir expresiones musicales locales y tradicionales, existió un grupo significativo de compositores quienes no se adhirieron a las prácticas musicales de la época. Béhague (2006, 48) menciona los casos de Enrique Soro y de Alfonso Leng, de Chile; José María Valle Riestra, de Perú; Alberto Williams, de Argentina y, hasta cierto límite, Manuel M. Ponce, de México, Francisco Braga, Glauco Velásquez y Henrique Oswald, de Brasil, entre muchos otros, así como a compositores quienes contribuyeron poco a la creación artística ‘verdaderamente latinoamericana’.

Por otra parte, a pesar de que compositores como Carlos Chávez y Alberto Ginastera representan una muestra del nacionalismo latinoamericano, este corresponde, únicamente, a una parte de su producción musical.

De acuerdo con Alejandro Madrid, Chávez fue un compositor que mantuvo una gran variedad de posturas estéticas y estilísticas,

*las cuales fueron una respuesta a las diferentes ideologías que chocaron en el México posrevolucionario, y son un indicio de la personalidad múltiple que el compositor tuvo que desarrollar no solo para navegar en el contexto político y cultural del México de los años veinte, sino también para ejercer una influencia en ese convulsionado mundo (Madrid, 2008, 57).*

En el caso particular de Costa Rica, también encontramos figuras representativas en la actividad musical durante la primera mitad del siglo XX, las que adoptaron una visión más cosmopolita (predilección por la música tradicional-occidental, impregnado con el atractivo de géneros privilegiados como, por ejemplo, la ópera italiana, la zarzuela y la música de salón) y crearon, así, una especie de aislamiento musical, si se toman como referencia otros países latinoamericanos, tales como Brasil, México, Bolivia y Argentina.

Alejandro Monestel (1865-1950) y Julio Fonseca (1885-1950) fueron los compositores costarricenses más prolíficos de la primera mitad del siglo XX. La obra de Monestel refleja, principalmente, una predilección por la música coral sacra, con algunas incursiones en la música de cámara. Fonseca, por su parte, contribuyó considerablemente al desarrollo de la música coral sacra pero, también, dedicó gran parte de su obra a la música sinfónica e instrumental. Ambos compositores estudiaron en Bruselas y su música destaca rasgos compositivos del siglo XIX, en el cual el lenguaje armónico tonal es estrictamente funcional.

Otra figura importante en el entorno musical costarricense del siglo XX –que además pertenece a la misma línea de sus contemporáneos– fue Julio Mata (1899-1969), quien realizó estudios en los Estados Unidos. Su música se

caracteriza por las referencias a temáticas costarricenses, es decir, la utilización de música y elementos tradicionales en sus composiciones.

Otros compositores destacados de la época incluyen a Ismael Cardona Valverde (1887-1969), José Daniel Zúñiga Zeledón (1889-1981), Alcides Prado Quesada (1900-1984) y Carlos Enrique Vargas (1919-1998), entre otros. En la obra de estos compositores se destaca una predilección por la música para banda, música de cámara, música coral, zarzuelas y música escolar.

Esta situación pone de manifiesto la evolución de antagonistas quienes participaban, en Costa Rica, durante la primera mitad del siglo XX, en contraste con el ambiente musical en los Estados Unidos y en Europa. Aunque compositores como Monestel o Mata satisfacían el gusto musical de la sociedad, los compositores de otras áreas geográficas hacía mucho tiempo que habían abandonado el lenguaje musical tonal-funcional y las estructuras tradicionales.

Fue, en ese contexto, que Gilbert Chase declaró –en un artículo escrito en 1959– que en los países centroamericanos “en la actualidad, solo podemos decir que todavía están luchando para establecer las bases de su actividad musical (con Guatemala a la cabeza), y que hasta ahora ninguno ha producido un compositor de talla internacional importante” (Chase, 1959, 26).

Aunque Costa Rica tuvo contribuyentes a la creación y al desarrollo de la música regional y académica, la producción no satisfizo los estándares internacionales de composición de la época. Sin embargo, según Chase, Costa Rica no fue el único país de la región de América Latina que no se movió junto con las tendencias de la época:

*En el panorama del siglo XX de la música latinoamericana se pueden encontrar palabras claves tales como provincialismo, nacionalismo y universalidad. Algunos países están todavía en la primera etapa, otros en la segunda, y algunos han hecho la transición de la segunda a la tercera. Si bien, dichos progresos pretenden eventualmente eliminar el provincialismo, el consenso parece ser que la preservación del carácter nacional es esencial para el logro de la verdadera universalidad (Chase, 1959, 28).*

Sin embargo, esta verdadera universalidad musical que propone Chase es contradictoria con la realidad propuesta por Béhague, quien, no obstante, añade:

*No quiero decir que el compositor latinoamericano deba rechazar las enseñanzas de su legado histórico. En verdad, ni aunque quisiera podría conseguirlo y mantener al mismo tiempo su propia identidad. Pero sí, hay que hacer hincapié que por más esotérico que pueda parecer su lenguaje, su estética,*

*y por lo tanto su ideología, tiene que reflejar sus propias circunstancias socio-culturales* (Béhague, 2006, 54).

Sin duda, ambas posturas reflejan el papel del compositor en el establecimiento de la identidad propia o de un pueblo. El tema de la universalidad puede ser entendido de diversas formas y, para el compositor Bernal Flores, puede considerarse como el traspaso de la memoria y de las fronteras locales a la actividad internacional (Flores, 1978, 52). Además, es indiscutible que el entorno social afecta directamente al lenguaje y a los recursos sonoros del compositor, ejemplo de ello ha sido el desarrollo tímbrico que trajo consigo el siglo XX, gracias, en gran medida, a los nuevos sonidos producto de la expansión industrial y económica, el desarrollo tecnológico y las guerras, entre otros, propios del nuevo siglo. Por tanto, la utilización de recursos y de sonidos locales y la realidad social propia son inherentes al proceso musical creativo. “Las obras de los compositores son, en gran parte, el producto de las sociedades en las que estos se desarrollan, las tradiciones musicales heredadas y las circunstancias particulares a cada individuo” (Stauffer, 2002, 301). El riesgo de la práctica musical nacionalista sería extrapolar los sonidos propios de la cultura y que estos sean utilizados con el fin de hacer exótica la música y otorgarles un valor comercial alejado del auténtico valor estético.

No obstante, el desarrollo musical en Costa Rica tuvo un giro considerable cuando figuras como Benjamín Gutiérrez (1937) y Bernal Flores (1937) aparecieron en escena y se adhirieron a tendencias composicionales de vanguardia sin perder su identidad formativa.

Al hablar del proceso de creación musical, es importante referirse a las instituciones musicales dedicadas a la formación de músicos profesionales, dado que es preciso entender el desarrollo de la composición como profesión en el país. Al realizar un análisis comparativo entre la composición musical en Costa Rica y su relación con otros países latinoamericanos, se hace necesario poner de manifiesto el desarrollo de la educación musical en el país. Es por ello que se ha considerado pertinente establecer un recuento acerca de la institución que ha desarrollado esta labor y su rol en el proceso de la creación musical que se extiende hasta nuestros días.

La formación musical institucional en Costa Rica aparece a finales del siglo XIX con el advenimiento de instituciones dedicadas a esta labor, entre las cuales podemos mencionar a la Escuela Santa Cecilia (1894-1956) y al Conservatorio Nacional de Música (1942) –que fue dependiente de la Secretaría de Educación Pública y adscrito a la Universidad de Costa Rica en el año 1944– (Flores, 1978, 111). Sin embargo, las instituciones de educación musical que operaban a inicios del siglo XX, en Costa Rica, ofrecían únicamente una formación instrumental. Asimismo, de acuerdo con el compositor Bernal



Flores, estas instituciones y la formación musical que ofrecían no alcanzaron el nivel superior deseado para la época, aunque sí existieron músicos intérpretes de alto nivel (Flores, 1978, 106).

Es importante resaltar que estas instituciones brindaban un sistema de educación apegado a las normativas de enseñanzas que corresponden al conservatorio, cuyo modelo data desde la época medieval, en donde se enseñaba la práctica musical dentro de la iglesia católica. Con el tiempo, el conservatorio dejó de estar ligado directamente a la iglesia y se convirtió en una institución independiente o adscrita a asociaciones de carácter privado.

La función del conservatorio ha sido formar a estudiantes de Música quienes cuentan con el potencial para establecer una carrera de solista (Weber, s.f., s.n.). Es decir, la formación del conservatorio incluye la formación o la especialización en un instrumento determinado. A partir de 1945, los conservatorios, en diversas partes del mundo, incluyendo países en Europa y en los Estados Unidos, han tratado de incorporar, como parte de su currículo, una formación musical más integral. Es decir, incluir no solamente la formación instrumental sino, también, ofrecer formación en los campos de historia, teoría musical, musicoterapia y estudios de *jazz*, entre otros. Esta visión integral ha llevado a varios conservatorios a adscribirse a algún programa universitario e, incluso, a cambiar los títulos conferidos por títulos de enseñanza superior, reconocidos y avalados por instituciones de educación superior.

*La Universidad de Costa Rica no permaneció ajena a este proceso de cambio. Para el año 1975, el establecido conservatorio pasó a llamarse Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Por un lado dejó atrás la visión de enseñanza adoptada bajo los modelos de conservatorio en la cual se otorgaba principal interés a la formación técnica de instrumentistas y pasó a dar cabida a una formación más integral (Vargas, Chatski y Vicente, 2012, 38).*

Este cambio trajo consigo una serie de reformas a los programas de estudio de dicha institución. Para el año 1966, poseía la siguiente estructura:

*[El conservatorio] Tiene por objeto la enseñanza de la música en todos sus grados, encaminada a la ejecución e interpretación de las obras de este arte [...] El proceso educativo se cumple en dos ciclos [...] Al finalizar cada ciclo se otorga un certificado de conclusión de estudios, con señalamiento de la etapa correspondiente (Catálogo del Conservatorio de Música, 1966, Escuela de Artes Musicales, Serie Documental Administrativa ADM/1399).*

Los planes de estudio del Conservatorio incluían cursos como solfeo (A-B-C-D-E), teoría (A-B-C-D), historia de la Música (A-B-C), dictado y clases de instrumento.

Una vez establecido el sistema de educación superior, en el cual se otorga a los estudiantes títulos de bachillerato universitario y licenciatura, la malla curricular cambió considerablemente. Los estudios universitarios se establecieron con diferentes énfasis: profesorado en la Enseñanza de la Música para educación media, así como bachilleratos y licenciaturas con énfasis en Instrumento, Canto, Dirección Orquestal y Coral, y en Ciencia Musical o Composición. Es importante notar que la carrera de Composición Musical y Ciencia Musical nacieron como una sola. Para el año 1973<sup>2</sup>, en el programa se indicaba “Ciencia Musical o Composición” y, para el año 1978, eran dos carreras independientes. Los primeros profesores de Composición Musical de la Escuela de Artes Musicales de la UCR fueron los maestros Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez. Además de los programas universitarios, la institución también contó (y se mantiene hasta la fecha) con un programa preuniversitario llamado Etapa Básica de Música.

Desde su creación hasta nuestros días, la Universidad de Costa Rica es la única institución en el país que ofrece el título de Composición Musical. Sin embargo, es importante reconocer que varios de los compositores quienes se encuentran actualmente trabajando de manera activa, ya sea dentro del país o fuera de él, no son necesariamente graduados de esta carrera. Para el caso particular de los compositores, quienes se han tomado en cuenta para este trabajo, no todos son graduados de la carrera de Composición Musical de la UCR.

La nueva generación de compositores costarricenses (incluidos en este trabajo) está moviéndose fuera del nacionalismo musical que coexiste entre algunos de los compositores más activos del país quienes pertenecen a otras generaciones<sup>3</sup>. Cabe mencionar que el grupo de compositores seleccionados, a diferencia de otras generaciones, han demostrado un interés particular por la composición de música electrónica o por la experimentación con recursos electrónicos. De los diez compositores mencionados, cinco han experimentado con elementos electrónicos, y dos siguen una línea muy definida en el ámbito de la música electrónica, como es el caso de Otto Castro y de Federico Reuben.

La música electrónica tiene sus raíces en la invención de instrumentos tales como el *theremin* (1920) y las ondas Martenot (1928), pero su desarrollo significativo fue con la contribución de figuras como Pierre Schaeffer y Pierre

---

2 Bernal Flores señala que, en el año 1972, se introdujo la Cátedra de Composición y se incorporó a los planes de estudio de Licenciatura en Composición (Flores, 1978, 112). Sin embargo, el programa de estudios universitarios más antiguo que se encuentra en el Archivo Histórico Musical corresponde al año de 1973.

3 Tal es el caso de los compositores Marvin Camacho y Eddie Mora, quienes han incorporado elementos de la cultura bribri en algunas de sus composiciones.

Henry, en Francia (1948-1949) junto con la invención de la cinta magnetofónica (Kostka, 2006, 245).

El desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX tuvo un gran impacto en la música electrónica, la cual permite, desde sus inicios, a sus creadores manipular sonidos pregrabados o creados artificialmente a partir de medios tecnológicos.

Sería muy difícil definir la necesidad de estos compositores por la predilección de elementos electrónicos; sin embargo, se puede inferir que esta necesidad se vuelve latente ya que los recursos sonoros se ven incrementados; la gama de colores, timbres y texturas son ampliadas, ya que los medios electrónicos permiten una gran facilidad en cuanto a la producción y manipulación del sonido.

No obstante lo anterior, Julio Estrada va más allá de esta premisa y atribuye este creciente interés en la utilización de recursos electrónicos a una necesidad de identificación con las raíces de la cultura latinoamericana por medio de la música prehispánica:

*La actual tecnología musical nos redescubre aspectos que en las antiguas tradiciones habían existido bajo otra forma: sonidos distintos del de la orquesta, ritmos y un sentido distinto de la música. Así, en el contexto de la unión que la tecnología nueva establece con nuestra cultura ancestral, podemos observar el fenómeno de un reencuentro que hace renacer lo repetitivo. Finalmente, podemos decir que contemplamos hoy una expansión creciente en América Latina de laboratorios electroacústicos, incluso a nivel individual, fuera de los centros [académicos], así como el inicio de nuevas corrientes en el empleo de la computadora para fines compositivos y generación de sonidos (Estrada, 1982, 200).*

Estrada añade que gracias a la gama de posibilidades que ofrece la electrónica es posible imitar sonidos tales como “el llamado de los pájaros, silbatos de doble tubo, que permiten crear fuertes interferencias de un sonido sobre el otro, semejantes a las modulaciones de amplitud y frecuencia que se logran en el laboratorio” (Estrada, 1982, 201).

A pesar de que las conexiones que sugiere Estrada son acertadas, ya que, efectivamente, el minimalismo es una característica persistente en la música de tradiciones indígenas, es importante cuestionarse hasta qué punto los compositores de música electrónica recurren a la utilización de estos medios para identificarse con la tradición musical del pasado de manera consciente.

Si bien es cierto que tenemos acceso a información acerca de los sonidos y las escalas, que datan de la época precolombina, en la cual se acentúa el uso

de escalas tritónicas, tetratónicas y pentatónicas, y que, a diferencia de la música occidental, existieron pueblos indígenas que poseían conceptos tímbricos y sónicos completamente diversos entre sí; las estructuras musicales “respondían a conceptos también muy diversos, de comportamiento mayoritariamente reiterativo, pero de todos modos diferentes entre sí” (Aharonián, 1994, 193).

Esta información acerca de la producción musical precolombina, sin embargo, no es parte del currículo en muchas instituciones de enseñanza musical. Por ejemplo, la Escuela de Artes Musicales de la UCR ha tenido una visión más orientada a la expresión musical de Occidente y no a la de otras culturas. Por tanto, suponer que el auge de la música electrónica y su aparente conexión con la cultura prehispánica en relación con la búsqueda de la identidad, podría ser precipitado.

La Escuela de Artes Musicales, como se mencionó, ha tenido una función determinante en la formación profesional de compositores costarricenses y extranjeros. Sin embargo, a pesar del incremento e interés en el campo de la composición musical académica en el país, todavía se encuentra en una fase inicial. Los compositores jóvenes se enfrentan a diversas dificultades, que van desde la búsqueda de la identidad propia, hasta alcanzar el reconocimiento como compositores por parte del entorno musical, tanto local como global.

Este proceso de reconocimiento del arte musical contemporáneo nos abre las puertas a temas de discusión muy complejos a los que no se puede atribuir una respuesta concreta o una verdad absoluta. Por ejemplo, ¿qué significa lograr ser reconocido como compositor?, ¿cuál es la entidad encargada de conferir este mérito?, ¿cuál es el papel del público, el intérprete, la academia y el compositor mismo? Además, cuando se habla de identidad propia, intervienen elementos técnicos-musicales involucrados en el proceso creativo del compositor, en el que se establecen parámetros que lo identifican como único.

Si bien es cierto que por medio del análisis musical se pueden entender las particularidades de cada compositor, para algunos compositores entender este lenguaje dependerá del medio y cuán expuesto esté a diversas expresiones musicales.

De acuerdo con Yara El-Ghadban (2009), los compositores jóvenes se enfrentan a una serie de dificultades durante el proceso de reconocimiento como compositores, el cual incluye, en primera instancia, el aprendizaje y la profesionalización de la composición, en los cuales deben establecerse sus propias identidades musicales, lo que hace que “los compositores jóvenes se sitúen en un proceso ‘liminal’, en otras palabras, es difícil de situar a interlocutores clave

en la búsqueda de la comprensión de la música contemporánea” (El-Ghadban, 2009, 141).

Para Pablo Chin (2013), gran parte de las dificultades como compositor depende del medio en que se desarrolle. Por ejemplo, el proceso de profesionalización proviene de las instituciones de enseñanza, las cuales deben promover una estructura que facilite la experimentación con instrumentistas, así como, tener acceso a lo que se compone en nuestros días y, a la vez, interactuar con los protagonistas de este ambiente musical. Por otra parte, si se compone en un medio musical que reúne las necesidades antes mencionadas y que además ofrece una mayor diversidad de espacios para la divulgación de la música nueva, la dificultad es aún mayor, ya que la lucha por ser acreedor de un espacio se vuelve feroz.

La mayoría de compositores tomados en cuenta en este proyecto viven fuera del territorio costarricense; únicamente cuatro de ellos laboran en el país. Aspecto relevante, considerando que la música que más se ha ejecutado es la de quienes viven dentro del país. Por ejemplo, Mauricio Pauly afirma que su música no tiene ninguna acogida en Costa Rica, excepto por un par de ocasiones en que ha sido interpretada. Señala, asimismo, que esta situación se debe, por un lado, a la falta de interés de los músicos y, por otro, los ensambles para los que escribe son poco convencionales (Pauly, entrevistado por Otto Castro, 2012).

Definitivamente, la promoción de la música nueva depende, en gran medida, de los intérpretes. En una entrevista realizada, para el periódico *La Nación* (2008), el compositor Pablo Chin afirma que la interpretación de su música, en el país, no depende de él, aunque le encantaría que esto sucediera.

No obstante, la difusión de la música nueva es únicamente un primer paso en el establecimiento de figuras emergentes. El reconocimiento de un compositor no podría medirse por la cantidad de veces que se ejecuta su obra (aunque esto es de suma importancia). Posiblemente, la lucha más grande sea la aceptación por parte de la academia, en la cual los compositores se consolidan como figuras claves en el *continuum* de producción musical y, en el que, compositores alrededor del mundo se apropian del lenguaje occidental para crear estructuras sónicas innovadoras por medio de la adhesión a realidades ideológicas particulares o por la búsqueda de identidad como individuo y no como representante de un fenómeno social.

De acuerdo con el compositor argentino Ezequiel Menalled: “es difícil jugar el juego de compositor, especialmente como es hoy en día, ya que la única manera de ser reconocido como compositor es si el ambiente intelectual te acepta o te rechaza” (Menalled, entrevista por Yara El-Ghadban, 2006).

## Conclusiones

El presente artículo ha propuesto una reflexión acerca de la función del compositor de música académica en América Latina y, ante esta problemática, varios autores rescatan la necesidad de enfrentar el proceso musical creativo desde una perspectiva local, alejado de la dominación occidental. Sin embargo, en dicho proceso de creación es imposible alejarse de la tradición occidental puesto que nuestro sistema musical se deriva por completo de esta práctica y esta, a su vez, se convierte en la conjugación de las tres vertientes principales en América: lo indígena, lo europeo y lo africano, en la cual, “América indígena era un hermoso conglomerado de culturas y músicas muy disímiles, con principios estructuradores y lógicas sintácticas diferentes [en la que] una región geográfica puede significar unidad musical, pero también diversidad” (Aharonián, 1994, 192). Además, no solamente las vertientes musical y cultural indígena poseía características disímiles, puesto que la tradición musical europea del siglo XVI era heterogénea, lo cual no cambió a lo largo de la historia, puesto que no se puede generalizar acerca de las características de la música europea como ente universal, dado que siempre han coexistido tradiciones musicales diferentes, las cuales varían de acuerdo con las zonas geográficas, en donde la separación entre la música popular y la académica o de la clase burguesa, era completamente contrastante.

Asimismo, los países latinoamericanos, que han logrado posicionarse como líderes en términos de producción musical de carácter nacionalista (en algunos casos), y la construcción de identidad se han alcanzado mediante procesos de redescubrimiento de lo local, los cuales han sido el resultado de movimientos revolucionarios, como es el caso de la Revolución Mexicana (1910-1920); Perú, con el presidente Augusto Leguía (1919-1930), y más adelante con Velasco (1968-1975), y el Movimiento Nacional Revolucionario de Bolivia (1959), entre otros. Sin embargo, durante tales procesos revolucionarios, la construcción de identidad ha sido el producto de la reacción de las elites políticas e intelectuales ante las masas y, con ello, el fortalecimiento de la cultura popular y tradicional.

En el proceso de construcción de identidad cultural, es importante conocer nuestras raíces, así como la producción cultural local (musical para este caso); pero este reconocimiento de la labor de compositores locales debe ser visto desde una perspectiva crítica en la cual se analice la obra musical abarcando el contexto global.

Este trabajo ha abordado la problemática de la música nueva desde una perspectiva histórica, junto con la ayuda de la visión creadora de algunos compositores costarricenses de música contemporánea. Sin embargo, el análisis

de esta producción y el estudio de la idea detrás de la composición –que pueden aportar los compositores mismos– es, sin duda, una herramienta clave en el proceso de comprensión y de difusión del quehacer musical actual.

Para finalizar, es importante reconocer que los compositores contemporáneos o de “nueva música”, se enfrentan a una serie de obstáculos provenientes de todas las partes involucradas en el fenómeno musical: la academia, el intérprete, el compositor mismo y el público. No obstante, dicha problemática no es propia de nuestra cultura posmoderna, sino que ha estado presente desde el momento en que se redescubrió la música del pasado y, con ello, las orquestas y los músicos profesionales comenzaron a interpretar de manera activa tanto música nueva como antigua.

## **Listado de compositores y su obra**

### **Otto Castro (1971)**

#### **Música de cámara**

*Que el demonio esté con ustedes*, para piano (1992).

*Perfecto azul violeta*, para eufonio y piano (1992).

*Quinteto para maderas N.º 1* (1999).

*Sonata*, para viola y piano (1999).

*VII*, para viola y piano (1999).

*Crepúsculo etéreo*, para tuba (1992).

*Estudios*, para flauta traversa (1999).

*Luces de los bosques en reflejos con el agua* (1999).

*Pasillo*, para piano (1999).

*Preludio N.º 1*, para piano (1999).

*Percusión para maderas*, para dos marimbas, xilófono, vibráfono y campanas tubulares (1999).

#### **Música orquestal**

*Suite orquestal en tres movimientos* (2001).

#### **Música coral**

*Coral a Jorge Debravo* (1999).

## Himnos

*Himno a la Escuela San Antonio de Padua*, piano y voz (1999).

## Música incidental-electrónica

*Primero hay que saber sufrir, después amar* (1993).

*Rinocerontes* (1994).

*Pedro Navaja* (1997).

*Giffiti The Maiz* (1999).

*Prometeo encadenado* (1999).

*Alucinaciones* (2000).

*Chavela Vargas* (2001).

*Cuarteto N.º 2* (2001).

*Depredadores* (2001).

*Espacios* (2001).

*Huellas de varón* (2001).

*Impresiones para un regreso* (2001).

*Laberintos* (2001).

*Los premios* (2001).

*Buenas noches tristeza* (2001).

*Presentes* (2001).

*San Ofe de la Suiza* (2001).

*Sueños de ballet* (2001).

*Texturas* (2001).

*Tributo a Miles* (2001).

*Flor de asfalto* (2002).

*A la mesa* (2002).

*Sonorus I* (2002).

*Hasta los huesos* (2003).

*Los viejos* (2003).

*Signo gráfico al Piercing* (2003).

*Sonorus II* (2003).

*Subterráneo* (2003).

*Sin título* (2006).



## **Música electroacústica**

*Espirales* (2000).

*Caminos* (2000).

*Jardín tóxico* (2000).

*TV1* (2001).

*Encuentros televisivos* (2001).

*Graffiti sobre un puente* de la serie *Mala Fe, Sobre poemas de Luis Chaves* (2002).

*Miss Colombia* (2002).

*Bandera y Supermán* de la serie *Mala Fe, Sobre poemas de Luis Chaves* (2002).

*Un guaro strike* de la serie *Mala Fe, Sobre poemas de Luis Chaves* (2002).

*Luna y viento* (2003).

*Murmuraciones* (2003).

*Sin olvido* (2003).

*Código vestimenta* (2004).

*TransUrbano* (2004).

*Neotapices de la serie Arquetipos marinos* (2005).

*Conjuración de la serie Arquetipos marinos* (2005).

*Atrapasueños de la serie Arquetipos marinos* (2005).

*Fluctuaciones* (2006).

*Cantos de la Llorona* (2008).

*La Pucullén*, para conjunto de música antigua y electrónica (2009).

*Canto de la Tulirá*, para conjunto de música antigua y electrónica (2009).

*Solo de la Condená* de la serie *Cantos de la Llorona*, para flauta dulce y electrónica (2009).

## **Música mixta**

*Memento Mori I – II – III*, para fagot y electrónica (2010).

*Tierra Negra*, para cuarteto de fagotes y electrónica (2009).

## **Pablo Chin (1982)**

### **Música para instrumento solo**

*A rayas y cuadros*, para mandolina (2008).

*De mi canto fluyen soledades ajenas*, para violonchelo solo (2009).

*De mi memoria fluye lo que tú llamas belleza*, para piano solo (2009).

*Persona with Parabens*, para violonchelo solo (2010).

### **Música de cámara**

*Kaval imaginario*, para clarinete Bb solo y trío de cuerdas, violín, viola y violonchelo. Escrita a Julián Santacoloma (2005).

*En Gris*, para mandolina, guitarra y dos arpas (2007).

*Echos of the Steppenwolf*, para flauta, clarinete, saxofón barítono, piano, violín y viola (2007).

*Rojo sobre blanco*, para flauta, oboe *quasi* solista, clarinete, violín, viola y violonchelo (2009).

*Como la leyenda de Ixquiq*, para dos flautas (dobles, pícolo, bajo) (2009).

*Como la leyenda de La Gran Muralla China*, para saxofón tenor y saxofón barítono (2009).

*After Pehuajó*, para flauta, oboe, clarinete, piano y percusión (2010).

*For Instance Mozart*, para clarinete y violonchelo (2010).

*12 Journeys of the Gran Pájaro Feo*, para violín, viola y violonchelo (2011).

*Retrato del Gran Pájaro Feo*, para violín solo y *tape* (2011).

*Solo es real la niebla*, para soprano, flauta y saxofón (2011).

*Music for the Hedgehog in the Fog*, para flauta, oboe, clarinete, saxofón, percusión, piano, guitarra, violín, viola, violonchelo y contrabajo (2012).

*7 studies on Chapter 34*, para voz y sonidos pregrabados (2012)

*Music for The Heron and the Crane*, para guitarra, piano y cémbalo (2012-2013).

### **Bayron Latouche (1980)**

#### **Música para instrumento solo**

*Calle Glóster*, para piano solo (2008).

#### **Música de cámara**

*Tres piezas pequeñas*, para clarinete y piano (2006).

*Niña*, para soprano, clarinete y percusión (2008).

*Homenaje a Maraca*, para flauta y tumbadoras (2008).

*Jun Aj Pu, Shbalanké*, para piano a cuatro manos y percusión (2012).

## Música orquestal

*Three Movements for Chamber Orchestra*, para 15 instrumentistas solistas (2008).

## Música incidental

*Los que pintan el cielo*, electroacústica (2005).

*Piratas*, para guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería (2006).

*Composición musical para el documental "35 Aniversario de la Escuela de Danza UNA"* (2010).

## José Mora (1977)

### Música para instrumento solo

*Sketches*, for guitar (2001).

*3 Piezas*, para piano (2002).

*5 Impromptus*, para guitarra (2009).

*3 piezas*, para marimba (2010).

*5 estudios fáciles*, para piano (2010).

*Sonata miniatura*, para clarinete solo (2011).

### Música de cámara

*Danza criolla*, para orquesta de guitarras (2002).

*Cuarteto*, para cuerdas (2002).

*Concertino para guitarra*, para guitarra y cuarteto de cuerdas (2003).

*Sonata*, para cuarteto de cuerdas (2003, rev. 2009).

*Sonata lírica*, para dos guitarras (2004).

*Ik heb het raam dicht gedaan*, para soprano y piano (2007).

*3 Tientos*, para viola y guitarra (2007)<sup>4</sup>.

*2 Pensamientos*, para saxofón alto y piano (2008).

*10 Epigrams*, para guitarra y piano (2009).

*2 Canciones con texto de J. Debravo*, para soprano y guitarra (2009).

*2 Piezas*, para flauta y piano (2009)<sup>5</sup>.

*Mobile*, para cuarteto de guitarras (2010).

---

4 Ganadora del segundo lugar en *Boston GuitarFest* 2009, Estados Unidos.

5 Finalista en el *International Music Prize for Excellence in Composition* 2011.

*Digressions*, para saxofón alto/soprano, saxofón alto, trombón, guitarra eléctrica, piano y vibráfono (2011).

*Erinnerung* (basado en un *lied* de Mahler), para ensamble de cámara (2011).

*Meeres Stille*, para voz y piano (2011)<sup>6</sup>.

*Mobile 2 "Swells"*, para fagot y cuarteto de guitarras (2011).

*Alternations*, para dos guitarras (2011).

*Mobile 3 "Schizo"*, para oboe, clarinete, saxofón, clarinete bajo y fagot (2011)<sup>7</sup>.

*Melody Drops*, para saxofón y piano (2012).

*Quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas* (2012). *I-Resonances, II-Pulsation*.

## **Mauricio Pauly (1976)**

### **Música para instrumento solo**

*Ethancillo*, para violín solo (2002).

*Continuity on the parks*, para piano solo (2002).

*Carta*, para violonchelo solo (2003).

*Forebe Aneba*, para cémbalo solo (2006).

### **Música de cámara**

*Cuarteto Alberto*, para cuarteto de cuerdas (2001).

*The ruse of the ghost hymen*, para viola y piano (2003).

*Opening of the calf*, para soprano y viola (2003).

*Attentive but crestfallen*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión (2004).

*La Prisa Educable (open version)*, para clarinete, pianón, bajo y batería (2007).

*The shutter fails*, para dos clarinetes y fagot (2007).

*Agency agent agent*, para clarinete y violín (2008).

*Clinamen clinamen clinamen*, versión para clarinete y cuarteto de cuerdas (2008) –versión para violín, viola, mandolina y acordeón (2009) –versión para guitarra eléctrica y cuarteto de cuerdas (2010).

*Four Lukas Epigram*, para oboe, clarinete, fagot, violín, viola, contrabajo, arpa y percusión (2009)

*Swerve*, para cuarteto de cuerdas (2009-2011).

---

6 Ganadora en el *Vrienden van het Lied 50<sup>th</sup> Anniversary*, Concurso de composición, Holanda.

7 Ganadora en el *Calefax Reed Quintet*, Concurso de composición, Holanda.

*Con tentáculos. No patente pero subpatente*, para clarinete, piano, percusión, guitarra eléctrica y violonchelo (2010).

*Apartamento Polsen Apartamento Peterson*, para saxofón, tenor, violonchelo y piano (2011).

*Fold explain fold leave*, para flauta, clarinete, guitarra eléctrica, violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano (2011-2012).

*Dust Unsettled*, para voz, trombón, violonchelo, piano y percusión (2011-2012).

*Its fleece electrostatic*, para violín y guitarra con pedalera (2011-2012).

*New work*, para clarinete, violín, violonchelo y percusión (2012).

*Its wool adjustable*, para saxofón y guitarra con pedalera (2013).

### **Música para ensamble**

*Oficio*, para soprano y orquesta de cuerdas (2003).

*Télex*, para ensamble de vientos (2005).

*Otra máquina célibe*, para ensamble amplificado (2013).

### **Música incidental**

*Regen*, sonido para el filme de Joris Ivens-1929 (s.f.).

### **Música electroacústica**

*The educatable rush*, versión para clarinete, piano y electrónica (2004) –versión para clarinete, fagot, piano y electrónica (2004) –versión para violín, violonchelo, piano y electrónica (2004).

*Club de doñas*, para percusión y electrónica (2007).

*To what depths of dark pigment*, para violonchelo, audio y video (2010).

### **Federico Reuben (1978)**

#### **Música de cámara**

*Indefinite Ockeghem*, para cuarteto de percusión (2003).

*Reinita amarilla termina en el charco*, para cémbalo, viola de gamba y flautas dulces (2006).

*Tussen aarde en hemel*, para piano, guitarra bajo, *drum set*, saxofón soprano, saxofón alto y trombón (2006).

### **Ópera**

*Love and Jealousy*, ópera en 6 actos, para orquesta de cámara, solistas, coro femenino y electrónica (2004).

*Shadow Prophets*, para ensamble mixto, cantantes y electrónica (2011).

### **Música para ensamble**

*Esférica cantándote* (2005).

### **Música electroacústica ¿Se unió electroacústica con electrónica y mixta?**

*Daddy, buy me a radio monkey*, para celesta, serrucho, *marbles* y *tape* (2003).

*The Nolan's Supper*, inspirada en la vida y obra de Giordano Bruno, para cantantes, piano, clarinete, trombón, guitarra eléctrica, violín, contrabajo, flauta dulce, percusión y equipo electrónico (2004).

*Interpassive Subjects*, para piano y electrónica (2008-2009).

*Spiricom*, con Nicholas Vass (2007).

*Partial Tracker*, aplicación para computadora en tiempo real (2007).

*Algorithmic Score (Code)* (2008).

*E-tudes* (2007-2009).

*Horatio Oratorio* (2008).

*Birdmachine* (2008-2010).

*Headlong* (2009).

*FedelImprov* (2010).

*SpearToSC* (2008).

*ModImprov* (2012).

*Žižek!?* (2009).

*Too Hot to Handel Too*, performance/improvisación guiada (2010).

*100 Tage of London*, instalación sonido/video (2011).

*In Preparation*, proyecto interdisciplinario (2011).

*Hommage à Paik* (2011).

### **Guido Sánchez (1975)**

#### **Música para instrumento solo**

*Rondó de vidrio*, para guitarra (2000).

*Trazos*, para guitarra (2005).

*Sonata*, para guitarra (2010).

### **Música de cámara**

*Rumba para tres guitarras*, bajo eléctrico y percusión (1994).

*Paisaje nublado*, para tres guitarras (1994).

*Pangea*, para tres guitarras (1999).

*Mar de Tethys*, para tres guitarras (1999).

*Laurasia*, para tres guitarras (1999).

*Gondwana*, para tres guitarras, violonchelo, oboe, sintetizador y soprano (2000).

*Interfase a 4*, para cuarteto de guitarras (2001).

*El altar de fuego*, para dos voces, violín eléctrico, sintetizador, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico y tambores (2001).

*Frontera*, para guitarra, piano y percusión (2002).

*Musica vestalis*, para quinteto de maderas (2007).

*Preámbulo*, para tres voces, dos violonchelos, violín, guitarra y percusión (2008).

*A Dream*, para viola, arpa, guitarra, contrabajo y percusión (2009).

*Lost*, para dos guitarras y soprano (2010).

*The Warning*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2010).

*Atavismos*, para cuarteto de cuerdas (2011).

### **Música para ensamble**

*Homenaje a Stravinsky*, para orquesta de guitarras (2000).

*Quasar*, para orquesta de guitarras (2001).

*De la oscuridad a la luz*, para orquesta de guitarras (2002).

*Arenal*, para orquesta de guitarras (2002).

*Kyrie* para coro, quinteto de cuerdas y percusión (2003).

*Concierto*, para guitarra y orquesta de cámara (2012).

## **Andrés Soto (1986)**

### **Música para instrumento solo**

*Mascarada*, para piano solo (2007).

*Bolero abuelo*, para piano (2009).

*Intermezzo*, para piano (2009).

*Murphy's Law*, para clarinete (2012).

### **Música de cámara**

*Elegía*, para cuarteto de cuerdas (2007).

*Rapsodia*, para dos flautas, para dos flautas y piano (2008).

*Nocturno sin patria*, para soprano y piano (2008).

*Dos retratos*, para piano, violín y violonchelo (2008).

*Tres tristezas*, ciclo de canciones para soprano, clarinete y piano (2008).

*Quinteto de vientos N.º 1* (2009).

*Canción Ryokan*, para soprano, corno francés y piano/versión para ensamble (2010).

*Chichi*, trío para piano, violín y violonchelo (2011).

*Hellz Yeah!*, para dos flautas (2012).

*Passion, Purpose, and Pineapples*, para dos clarinetes (2012).

*Tres salmos*, para voz y piano (2012).

*Cuarteto de cuerdas N.º 1, I mov.* (2012).

*Quinteto de vientos N.º 2, Miniaturas* (2012-2013).

*Petición y danza*, para violín y guitarra (2013).

### **Música orquestal**

*Danza boba*, para ensamble (2007).

*Danza boba*, para orquesta sinfónica (2007).

*Despedida*, para orquesta (2007).

*Domingo siete* (2008).

*Cortejo y desengaño*, para orquesta de cuerdas (2008).

*Tres danzas bobas*, suite sinfónica en tres movimientos (2009).

*Falsas memorias* (2010).

*Inocencias*, para orquesta sinfónica (2010).

*El susurro de una brisa*, para orquesta sinfónica (2012).

### **Ópera**

*La penitencia de Don Quijote*, ópera de cámara en un acto para piano y seis personajes (2008).



## Música incidental

- Cashing Postcards*, cortometraje (2007).  
*Cures*, cortometraje (2009).  
*Mad*, cortometraje, en conjunto con Cheryl Krugel-Lee (2010).  
*Conciliation*, cortometraje (2010).  
*Fragmentum*, cortometraje (2010).  
*The Four Fur Coats*, cortometraje (2011).  
*State Debate*, cortometraje, arreglos orquestales sobre canciones de Max Vernon (2011).  
*Gray Sun*, cortometraje (2011).  
*Merhaba*, cortometraje (2011).  
*Mineville*, largometraje (2011).  
*Felix*, documental (2011).  
*A Fine Layer of Darkness*, cortometraje (2011).  
*New York, Senses of a City*, documental (2012).  
*Karma / Chiaroscuro / Bareboned*, cortos animados (2012).  
*Sufrir como dedos que no sangran*, cortometraje (2012).  
*El nido vacío*, cortometraje (2012).  
*Assassin's Assistant*, cortometraje (2012).  
*Pickpocket II*, cortometraje (2012).  
*First Round*, cortometraje (2012).  
*Nailao*, documental (2012).  
*¡Madre mía!*, web-series (2012-2013).  
*Grotto*, cortometraje (2013).  
*Fish out of water*, cortometraje (2013).  
*Un salmo lento*, cortometraje (2013).  
*Visible*, cortometraje (2013).  
*The Father's Love*, largometraje (2013).

## Alonso Torres (1980)

### Música para guitarra sola

- Suite "Las horas del día"* (2001).

*Preludio, Meditación y Despedida* (2002).

*Estudio para el Legato* (2002).

*Pasillo* (2003).

*Estudio con Bajo Caminante* (2003).

*Estudio de escalas pentatónicas* (2003-2004).

*Estudio de arpeggios* (2004).

*Estudio rítmico* (2004).

*Dos momentos de resignación* (2005).

*Apasillado* (2006).

### **Música para instrumento solo**

*Estudio latinoamericano*, para flauta sola (2004).

*Dos estudios rítmicos*, para flauta sola (2004).

*La belleza interior*, para piano solo (2005).

*Calypso*, para piano solo (2009).

### **Música para ensamble**

*Música para el montaje: "El Principito, una aventura en seis cuerdas"*, para guitarra, cuarteto de cuerdas, arpa, oboe, clarinete y fagot (2007).

*Búsqueda*, para saxofón alto, guitarra, bajo y batería *ad libitum* (2002).

*Tres danzas ticas* (2003, Rev. 2005)<sup>8</sup>.

*Variaciones sobre calypso*, para cuarteto de fagotes (2006).

*La canción de Sofía*, para flauta y piano (2005-6).

*Dauthers of Miles*, para trombón, sintetizador y electroacústica (2011).

### **Música para orquesta de guitarras**

*Ella lleva el sol en su mirada* (2001, Rev. 2004).

*Concierto en mi mayor*, para guitarra solista y orquesta de guitarras (2003).

*Suite Mestiza* (2006).

### **Música para orquesta**

*Limon's Playground* (2010).

## **Mauricio Zamora (1970)**

---

<sup>8</sup> Hay una versión de la suite completa para cada una de estas combinaciones; clarinete en si bemol y guitarra / flauta y guitarra / violín y guitarra / oboe y guitarra.

## **Música para instrumento solo**

*Evocación y danza de los abuelos*, para guitarra (2012).

## **Música de cámara**

*Quinteto de maderas N.º 1* (2004).

*Monólogo y embrollo*, para flauta y piano (2006).

*El inframundo de los Sula "Cantos bribris"*, para viola y guitarra (2008).

*Camino a Turrialba*, para cuarteto de guitarras (2010).

*Alákölpa Stse (Canto de las mujeres)*, para cuarteto de fagotes (2011).

## **Música coral**

*Salmo XIII*, para coro mixto (2002).

*Ave María*, para coro mixto (2003).

*Ave María*, para coro mixto (2006).

## **Música para ensamble**

*Rumba y conga*, para orquesta de guitarras (2000).

*Padre Nuestro*, para soprano y cuerdas (2005).

## **Música orquestal**

*Marcha del botadero*, para orquesta sinfónica e instrumentos de materiales desechables (2011).

## **Bibliografía**

Adorno, Theodore. (2006). *Escritos musicales I-III: figuras sonoras quasi una fantasía*. Madrid: Ediciones Akal.

Aharonián, Coriún. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 15 (2), 189-225.

Archivo Central de la Escuela de Artes Musicales. (1942). Certificaciones de materias cursadas por los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música. Escuela de Artes Musicales, *Serie Documental Etapa Universitaria EU/1291*. Costa Rica

Archivo Central de la Escuela de Artes Musicales. (1966). Catálogo del Conservatorio de Música. Escuela de Artes Musicales de la Facultad de Bellas Artes. *Serie Documental Administrativa ADM/1399*. Costa Rica.

- Archivo Central de la Escuela de Artes Musicales. (1973). Programa de Estudios del Departamento de Artes Musicales de la Facultad de Bellas Artes. Escuela de Artes Musicales, *Serie Documental Administrativa ADM/1400*. Costa Rica.
- Babbit, Milton. (1966). Who Cares if You Listen? En Chase, Gilbert (Ed.). *The American Composer Speaks: A Historical Anthology, 1770-1965*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Béhague, Gerard. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en latinoamérica. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 27(1), 47-56.
- Chase, Gilbert. (1959). Creative Trends in Latin American Music-II. *Tempo*, 50, 25-28.
- Chin, Pablo. (2013). *Pablo Chin*. Recuperado el 6 de julio, 2012 de <http://www.pablochin.com/>
- Chinchilla, Darío. (2008, 13 de julio). Pablo Chin. *La Nación*. Recuperado el 11 de marzo de 2013 de <http://www.nacion.com/ancora/2008/julio/13/ancora1615533.html>
- El-Ghadban, Yara. (2009). Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition In Contemporary Western Art Music. *American Ethnologist*, 36 (1), 140-160.
- Estrada, Julio. (1982). Raíces y tradición en la música Nueva de México y de América Latina. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 3 (2), 188-206.
- Flores, Bernal. (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Kotska, Stefan. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Leppert, Richard y McClary, Susan. (1987). *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. New York: Cambridge University Press.
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Pauly, Mauricio. (2013). *Mauricio Pauly*. Recuperado el 20 de julio de 2012 de <http://www.mauriciopauly.com/>
- Reuben, Federico. (2013). *Federico Reuben*. Recuperado el 10 de agosto de 2012 de <http://www.federicoreuben.com/>

- Saavedra, Leonora. (2009). Manuel M. Ponce's Chapultepec and the Conflicted Representations of a Contested Space. *The Musical Quarterly*, 92 (3/4), 279-328.
- Soto, Andrés. (2013). *Andrés Soto*. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 de <http://www.andres-soto.com/>
- Stauffer, Sandra L. (2002). Connections between the Musical and Life Experiences of Young Composers and their Compositions. *Journal of Research in Music Education*, 50 (4), 301-322.
- Turino, Joaquín. (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 24 (2), 169-209.
- Vargas Cullell, María Clara; Chatski, Ekaterina y Vicente, Tania. (2012). *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Vicente León, Tania. *Biografías de compositores costarricenses contemporáneos*. Facultad de Bellas Artes. Recuperado el 5 de enero de 2013 de <http://bellasartes.ucr.ac.cr/biografias-de-compositores-costarricenses-contemporaneos/>
- Weber, William. (s.f.). Conservatories. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Recuperado el 24 de septiembre de 2012 de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41225>