

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer

Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines

Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización

José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



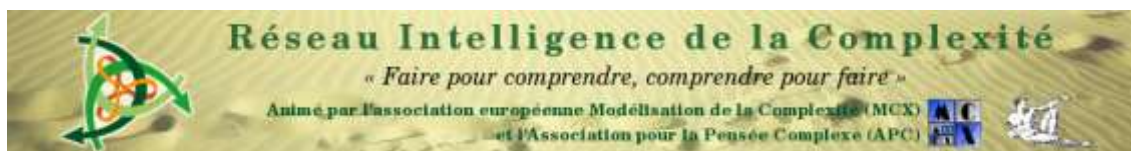
Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Territorios para la conversación

Cinthia Alireti: un ser musical

Carmen Cecilia Piñero Gil
Murmullo de Sirenas: Arte de Mujeres
ComuArte-España

Territorios para la conversación nos trae hoy la figura de una mujer: la polifacética y versátil directora de orquesta brasileña Cinthia Alireti quien en estos momentos se desenvuelve como codirectora artística y directora principal de la Orquesta Sinfónica de Unicamp (OSU) en Campinas, Brasil.

Alireti posee una sólida y amplia formación que incluye estudios de Composición Musical (B.M. - Universidad de São Paulo, USP / Brasil), Marketing y Publicidad (B.A. - FAAP/Brasil), Dirección de Orquesta (M.M y PhD-Universidad de Indiana / EE.UU.) y Musicología (Máster en Musicología - Université de Paris IV-Sorbonne y Universität des Saarlandes / Francia-Alemania).

Su trayectoria profesional proyecta una especial dedicación a la difusión de la música contemporánea destacando la creación, en 2017, del primer *Encuentro de Música Contemporánea OSU*. Junto a ello, por formación e inclinación, es una intérprete comprometida con la música antigua así como con el mundo operístico, destacando su colaboración como directora musical en varias producciones.

En el campo de la dirección orquestal, desarrolla una intensa actividad como directora artística y principal de la OSU desde 2012, así como directora invitada en el extenso territorio brasileño, en otros países iberoamericanos, Estados Unidos y Europa.

Como musicóloga destacan sus ediciones críticas e interpretativas de las óperas del compositor italiano barroco Agostino Steffani, ediciones que han sido empleadas en dos ediciones del *Festival della Valle d'Itria*, en Martina Franca (Italia), para las representaciones públicas, los registros sonoros en CD y las para las emisiones radiofónicas de la RAI.

Como parte de esta multifacética personalidad y de su especial sensibilidad social, Alireti ha sido creadora y la curadora de las tres ediciones del *Forum Gestão Orchestral e Compromisso Social* organizado anualmente por el Centro de Investigación de Integración, Documentación y Difusión Cultural (CIDDIC - Unicamp), así como creadora y coordinadora del proyecto de divulgación *Identidad, Música y Arquitectura*, en colaboración con el Instituto de las Arquitecturas de Brasil (IAB - Campinas).

**Buenos días, Doctora Cinthia Alireti: Es para mí un verdadero placer poder realizarle una entrevista para la revista de investigación musical *Itamar* en el marco de los “Territorios para la conversación”.
¿Por qué y cómo comenzó usted a estudiar música?**

La música siempre ha sido la pasión de mis padres, especialmente la de mi padre, aunque la música clásica era un universo infinitamente lejano para ellos. Vengo de una familia de clase media en Brasil y en casa todos siempre han tocado, por lo menos, la guitarra popular. Cuando era niña, mi padre compró un órgano electrónico, uno con pedales y fue nuestro segundo instrumento. Este tipo de órganos era una novedad en los años 70 y 80 ya que se podía tocar todo en ese instrumento, todo tipo de repertorios, para todos los gustos. La única vez que la música clásica entró en nuestra casa, antes de que me interesara, fue cuando una tía nuestra nos regaló su piano y, mi hermana de ocho años, tres años mayor que yo, empezó a tomar clases.

En casa, la música tenía un significado diferente al que tenía para mí dado que para mi familia era una forma de conexión social, casi como el piano para las niñas y jóvenes del XIX y principios del siglo XX. Pero para mí, tocar y estudiar música fue una forma de "acariciar" mi propio universo y mantenerlo en su lugar. No me gustaba tocar para los invitados en casa, como me pedían mis padres, porque, para mí, tocar música era como estar en un lugar sagrado, un lugar para desconectar del resto del mundo.

Empecé a estudiar música de manera formal a través de clases de órgano electrónico y luego pasé al piano, sin saber leer una nota en la partitura. ¡Esta situación duró años! No me costó entender la notación, creo que fue cuestión de rebeldía, de no gustarme cómo se hacía la música y de querer encontrar mi propia versión. La lectura limitó ese proceso. Solo aprendí a leer partituras cuando, en cierto momento, la partitura se hizo necesaria para componer y tocar con otros músicos. A los 13 comencé mi vida profesional, tocando en bodas en varias iglesias de São Paulo. Hoy me pregunto si era común en la década de 1980 que las niñas de esa edad caminaran por la ciudad después de cenar.

¿Cuál fue su formación en Brasil, Europa y los Estados Unidos de América y qué tipo de actividades profesionales desarrolló en estos países antes de regresar a Brasil?

En Brasil, me gradué en dos universidades simultáneamente. Cuando terminé el Bachillerato, decidí estudiar Comunicación (Publicidad y Propaganda), porque me permitía explorar, de alguna manera, las artes, la música y las ideas, sin tener que pasar vicisitudes. Pero en el primer año, me di cuenta de que no era para mí y decidí postularme al curso de Composición en la Universidad de São Paulo, donde tuve la oportunidad de estudiar con el compositor Willy Correa de Oliveira y el pianista Gilberto Tinetti, uno de los mejores profesores de Brasil. Durante este período dirigí coros amateurs, toqué el piano en un musical *Me and my girl*, producido por la Sociedade de Cultura Inglesa de São Paulo, trabajé en el archivo de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo... En fin, hice varios trabajos para seguir estudiando. Fue en ese momento cuando comencé a tomar lecciones de canto lírico con una profesora recién llegada de Yugoslavia, Vesna Bankovic. A ella le encantaba mi voz, y a mí me entusiasmó la idea de invertir tiempo y esfuerzo en una carrera como cantante. Hoy veo que me interesaba más la idea de estar entre cantantes que mostrar la calidad de mi voz.

Los cantantes son vanidosos, alegres, sociables y participan de la “Gesamtwerk” de las óperas. Era fascinante.

En los Estados Unidos de América, fui a estudiar canto lírico, acompañando a mi novio violinista, y terminé quedándome nueve años. Realicé formalmente mi Maestría y Doctorado en el curso de Dirección de coro, que transformé en el curso de mi preferencia, incluyendo clases de Dirección orquestal, clases de Musicología y Música antigua.

El curso de Dirección de coro en la Universidad de Indiana (Bloomington, IN) se centró principalmente en la música coral orquestal, es decir, hicimos conciertos con coro y orquesta, coro y ensemble, coro y bajo continuo, pero raramente dirigíamos coro a *cappella*. Los ensayos de voces a *cappella* estaban reservados para las clases. Sin embargo, con tantos instrumentistas y cantantes fabulosos en la universidad, venidos de todo el mundo, me di cuenta de que necesitaba implementar mis estudios con lecciones de dirección orquestal, clavecín y aprender sobre la investigación de interpretación histórica, ya que el Instituto de Música Antigua era muy serio en la universidad. Terminé enamorándome de la música antigua, porque me permitió tocar, improvisar, acompañar a mis compañeros, es decir, ampliar mi rol de intérprete y directora.

Creé mi grupo, el *Anima e Corpo Ensemble*, con estudiantes de música antigua e instrumentos de época, con el que produje algunas óperas barrocas en un acto y algunos conciertos. El grupo se dio a conocer, ganó algunas críticas, y justo antes de irme a Europa en 2008, Stanley Ritchie, entonces profesor de violín barroco en IU, me invitó a ser su asistente en el montaje de la ópera *Tigrane*, de Alessandro Scarlatti, durante el *Bloomington Early Music Festival*. El plan inicial era que yo preparara toda la ópera y que Stanley regresara de su gira europea para dirigir toda la edición. Sin embargo, se quedó atrapado en el aeropuerto debido a las condiciones climáticas, no pudo llegar a tiempo para los ensayos finales ante los generales y decidió que yo debería dirigir todo. Afortunadamente, había hecho casi todos los ensayos con cantantes, con escenas, orquesta, etc., pero era la primera vez que dirigía una ópera de tres horas sin parar y durante una semana entera.

Inmediatamente después de la ópera, pasé unos meses en Brasil, porque mi madre se estaba recuperando de un derrame cerebral. Meses después volví a USA y sentí que ya no produciría nada allí, necesitaba saber qué se hacía en Europa, pero no sabía dónde arriesgarme. Hablé con Eric Hoepfich, que era profesor invitado de clarinete clásico, y él ya conocía mis proyectos, sabía que me gustaba la ópera barroca, y me dijo que tenía que irme a París. Voilà! Definí mi objetivo. Luego, un Máster franco-alemán en Musicología cayó del cielo, lo que me permitió estudiar un año en París IV (Sorbona) y otro año en la Universidad de Saarland, Alemania, que fue una verdadera mina de oro para mi investigación ya que albergaba una colección de partituras musicales de las óperas de Lully. Terminé enamorándome de la ciudad de Saarbrücken, de mis compañeros y profesores y, sobre todo, de la sala del clavecín, que prácticamente se convirtió en la mía.

Al llegar a París, mi formación académica tuvo lugar en las clases de musicología de la Sorbona, y mi formación práctica en la ciudad de París, viendo los ensayos de casi todos mis conjuntos de música antigua favoritos y también de Pierre Boulez y haciendo masterclasses con Ton Koopman y Marc Minkovics. Además, durante el año que pasé en París, dirigí un coro y un conjunto instrumental de música antigua, llamado *Dolce Tempo* al tiempo que era invitada por una orquesta comunitaria a dirigir ensayos. Pero quizás el proyecto artísticamente más rico en el que participé fue la realización del *Réquiem* de Mozart que se presentaría en catedrales góticas. Me contrataron para preparar un coro de unas cincuenta voces, compuesto por cantantes increíbles, incluidos estudiantes de canto o cantantes profesionales, y después equilibrarlo en las maravillosas catedrales góticas de París, Bruselas, Amien y Rouen. ¡Fue una experiencia inolvidable, con maravillosos músicos y gente!

Pasé un año en París, luego me mudé a Saarbrücken, donde estuve a cargo de dar clases de piano en Secundaria, dirigir un coro del departamento de Musicología y tocar el clavecín en algunos eventos. Mi investigación en ediciones de ópera barroca floreció, especialmente, porque el director del departamento de Musicología, el Prof. Dr. Rainer Kleinertz, incentivaba enormemente mi investigación y estudios de clavecín, ordenando los manuscritos necesarios y creando oportunidades para que pudiera continuar a practicar y perfeccionarme. Pero me di cuenta de que algo faltaba, necesitaba volver a dirigir orquestas pero con regularidad, interpretar repertorio variado, experimentar y, sobre todo, estar cerca de mi madre que había tenido el segundo derrame. Todo esto se solucionó cuando aprobé el concurso de la UNICAMP en 2012.

¿Se reconoce usted en alguna escuela de dirección determinada en relación con su formación académica?

Estudí la mayor parte del tiempo con profesores estadounidenses, pero también con algunos directores extranjeros en la Universidad de Indiana, como el alemán Thomas Baldner y el húngaro Imré Pallo, con quien tomé lecciones de dirección orquestal, o con el inglés John Poole y la venezolana Carmen Helena Téllez, con quien tomé clases de dirección coral. Creo que la base técnica es americana, más práctica, con economía de gestos, pero es difícil de clarificar todas las influencias.

Me gustaría que me ilustrara sobre cómo fue usted consolidando su posición en el ambiente musical brasileño en los primeros años después de su regreso (contactos hechos, eventos a los que asistió u organizó, etc.).

En primer lugar, lo que me trajo formalmente de regreso a Brasil fue un concurso para el director titular de la Orquesta Sinfónica de la UNICAMP, que es una orquesta profesional subvencionada por la Universidad Estadual de Campinas. Su misión se ajusta muy bien a mi perfil profesional porque es una orquesta que tiene una temporada artística flexible y actúa, entre otras funciones, como laboratorio de investigación para académicos y artistas ya establecidos de alguna manera. Este carácter experimental y acogedor, por el que se dio a conocer el

grupo, incentiva a muchos intérpretes y directores a ponerse en contacto para proponer proyectos con la orquesta y viceversa.

Otras formas de ingresar al mercado fueron a través de intercambios con directores brasileños y extranjeros y visitas a conciertos, donde conversé con los invitados en el “backstage”. Sin embargo, creo que la forma más relevante de crear “networking” y mostrar mis inquietudes artísticas y sociales fue a través de foros y acciones culturales como el proyecto *Identidad, Música y Arquitectura*, que se llevó a cabo en forma de itinerarios arquitectónicos, intervenciones y también conciertos en edificios históricos de la ciudad de Campinas.

Los foros, por otro lado, fueron una alternativa para seguir investigando. Cuando llegué aquí, necesitaba con urgencia saber cómo se producía la música en Brasil, cuál era el verdadero “backstage” de la música de concierto brasileña y cómo podía guiar a mi equipo en esa dirección. La lectura de la *Revista Concerto*, la principal publicación sobre este tema en el país, o de las noticias casi inexistentes sobre el mundo musical de la música clásica, no fue suficiente para este propósito. Para eso creé los foros de *Gestión Orquestal y Compromiso Social*, que tuvo tres ediciones y reunió a importantes directores, compositores, directores artísticos, secretarios de cultura, productores, periodistas y archiveros, es decir, los principales involucrados en la producción musical del Estado de São Paulo. Músicos, estudiantes, directores, personal de producción y otras partes interesadas pudieron asistir y discutir temas relevantes para el evento con los invitados. De esta forma, organicé el foro no solo para aprender y reevaluar mis propios objetivos, sino también para mostrar la importancia de este conocimiento, compartiendo con mi equipo, alumnos y compañeros. Al ser un evento interdisciplinario que incluyó debates sobre las responsabilidades culturales y sociales del director artístico, la recepción de la música contemporánea, los procesos en el archivo orquestal, etc., pero relacionando estos temas con la realidad de las orquestas independientes o regionales, el evento se convirtió en un pionero en Brasil.

Entremos ahora en la descripción de “su ser” musical como directora, de su método de trabajo, del repertorio que desarrolla como directora artística y titular de la *Orquesta Sinfónica da Unicamp*.

La OSU me consume mucho tiempo, sobre todo porque necesitamos mucha creatividad para seguir consolidando los valores de la orquesta –artísticos, académicos, experimentales– con los recursos que recibimos en los últimos años. En general, planeo la temporada artística de la orquesta en enero para que podamos empezar a trabajar en febrero, después del Carnaval. En Brasil, muchas actividades solo comienzan después de la semana del Carnaval. En el año 2020, tuvimos la suerte de trabajar mucho antes de esa semana, porque después del concierto inaugural, el 12 de marzo, la UNICAMP interrumpió actividades y encuentros debido al Covid-19.

Planear, en mi caso, significa: programar el mes de la ópera (producimos al menos una ópera por año) u otras producciones interdisciplinarias que pueden tomar más tiempo para ejecutarse, retomar contactos con artistas que ya habían

despertado interés en trabajar con nosotros, negociar repertorios que estén dentro del perfil y formación de la orquesta, contactar a los profesores que están involucrados en los proyectos académicos que coordino, etc. El repertorio de la orquesta implica mucha música brasileña contemporánea, pero también música barroca que es donde puedo sentirme parte del grupo en lugar de solo corregir desde afuera. La música popular instrumental brasileña también es parte de nuestra programación, así como mucha música lírica. El *Ópera Estudio UNICAMP* es excelente, creo que hoy es el mejor programa de canto de Brasil, compuesto de cantantes que ya actúan como solistas en varias orquestas de renombre y compañías de ópera brasileñas. Como directora, dirijo al menos una ópera al año, varios conciertos oficiales, principalmente conciertos de apertura y cierre, algunos conciertos de mediación y el *Encuentro de Música Contemporánea OSU*.



Cinthia Alireti
Amaury Simões, fotografía

Refiriéndonos ahora al repertorio iberoamericano, y en su calidad de directora de orquesta y musicóloga, ¿qué posición cree usted que ocupan actualmente los compositores iberoamericanos a nivel internacional?

La música iberoamericana es muy rica, tiene una vivacidad y naturalidad difícil de encontrar en otras culturas. Pero tengo la impresión de que, a excepción de las composiciones de Piazzolla, verdaderos "hit parades" de los conciertos, incluso la música de los compositores iberoamericanos más conocidos en la historia de la música, como Villa-Lobos, Manuel de Falla o Ginastera, no forman parte de la programación habitual de las orquestas sinfónicas, que es el medio donde con más propiedad puedo opinar. Por no hablar de la música portuguesa de concierto que es casi inexistente en la programación.

Uno de los problemas, considerando lo que he visto y discutido en Brasil, es la necesidad de estandarizar las temporadas para contener recursos y facilitar la dinámica de los procesos, especialmente en el caso de orquestas con un presupuesto limitado o estatal, que dependen de una enorme burocracia para alquilar material de ejecución. Es más fácil interpretar a Beethoven que alquilar o intercambiar material de un compositor protegido por derechos de autor que aún están vigentes, especialmente en tiempos de crisis económica. Luego, también tenemos la cuestión de la calidad del material que llega a los estantes de los músicos que a menudo puede crear una "enemistad" entre los músicos y el compositor, principalmente en el caso de obras de muchos compositores brasileños más antiguos.

No estoy justificando esta práctica, solo estoy señalando lo que sucede muchas veces. Insistir en la calidad gráfica y revisión del material de interpretación, así como invertir en la elaboración de programas en colaboración con editoriales o asociaciones de compositores, que incentiven la ejecución y circulación del material de ejecución son algunas alternativas.

Por fin, quizás lo que más afecta la programación de obras iberoamericanas es una segregación en el mundo de la música clásica, donde las tradiciones alemana, francesa e italiana aún predominan como "lo conocido y aceptado" y las otras culturas siguen siendo algo exóticas o débiles, necesitando éstas ganar más espacio.

¿Qué posición cree usted que ocupan actualmente los directores de orquesta iberoamericanos a nivel internacional?

Tengo la impresión de que, a excepción de Gustavo Dudamel y Daniel Barenboim, quienes ya superaron las barreras de nacionalidad, algunos directores la

inoamericanos podrían ganar mayor protagonismo en Europa del que ya tienen. Por ejemplo, asistí a excelentes conciertos del costarricense Giancarlo Guerrero con la OSESP, pero no veo su actuación tan presente en territorio europeo, él trabaja más en USA. La directora mexicana Alondra de la Parra, sin embargo, está construyendo una carrera muy exitosa en Europa. Por otro lado, la portu-

guesa Joana Carneiro, que es excelente, en mi opinión debería ganar mayor proyección de la que ya tiene. Los directores españoles, en cambio, parecen mucho más insertados en el panorama internacional; Pablo Heras-Casado o Gustavo Gimeno, por ejemplo, son titulares de orquestas acreditadas en Europa. Ambos son excelentes directores, pero es evidente que vivir en Europa parece ser una ventaja para insertarse, al menos para los directores masculinos.

¿Qué opina sobre el definirse o no como iberoamericano dentro del medio profesional, en cuanto compositores, intérpretes y en relación a posiciones políticas y sociales?

Creo que la identidad de un artista toma fuerza cuando es verdadera. Si un compositor o intérprete es latinoamericano y, como en mi caso, tiene raíces españolas e italianas, necesita incluir todos estos matices en su personalidad artística. Sin embargo, solo uno de ellos definirá al artista dentro del mercado y este debe potenciarse al máximo dado que prejuicios y necesidades giran en torno al marketing de la música de concierto en la actualidad. Por ejemplo, ¿cuándo podríamos haber imaginado que jóvenes directores o directoras estarían de alguna manera en la "top list" de algunas orquestas? Creo que existe la necesidad de rejuvenecer y diversificar la música clásica en la actualidad, por lo que la tendencia es elegir principalmente líderes que encajen en este perfil. No estoy desconociendo el legítimo talento y capacidad de los nuevos líderes, como Elim Chan o Lorenzo Viotti, solo creo que hay una tendencia, quizás como una solución absolutamente necesaria para atraer nuevas audiencias. En cuanto a las posiciones políticas y sociales, me cuesta más decirlo, porque sabemos que hay una retórica predominante de lo aceptable, que lamentablemente impulsa la campaña de "branding" de las orquestas de hoy.

¿Es la música un arte con un potencial de mensaje político? ¿Cree que el artista debe estar comprometido para, por medio del arte, contribuir al cambio y desarrollo social?

Todas las artes deben estar comprometidas, de alguna manera, con el desarrollo social, de nada sirve solo contribuir a programas artísticos de alta calidad. Creo que todas las principales orquestas del mundo ya incluyen en sus actividades programas para la formación de públicos y educación. Estas acciones permiten que la importancia del arte y la música no se pase por alto en la sociedad y contribuyen a la transformación del ser humano a través de la percepción musical. Existen programas dirigidos exclusivamente al desarrollo socio-cultural, como *El sistema*, ya difundido en varias versiones fuera de Venezuela, así como acciones de fomento del desarrollo social que forman parte de las instituciones artísticas convencionales.

La música es ante todo un mensaje de cambio; cuando escuchamos o hacemos música nos movemos de un lugar a otro, aunque sea durante cinco minutos, a través de la emoción. Hacer música es o debería ser, sobre todo, un mensaje de amor, plenamente incorporado en cada nota que se realiza, en cada acto conjunto, en cada sentimiento compartido. Es una herramienta poderosa que, a mi modo de ver, debe permanecer al más alto nivel de su existencia y no participar

en discursos de ningún tipo, especialmente aquellos con retóricas desprovistas de amor y de la percepción del otro.

En el marco de la música contemporánea: ¿cuál es su opinión sobre la relación entre público, compositor e intérprete? Si quiere llevarlo al plano personal, como directora de orquesta, sería muy interesante.

En primer lugar, es importante reconocer la existencia de un público fiel, que conoce y aprecia la música contemporánea, y el público general. Cuando hablamos con gente del público general o con músicos más tradicionales, la definición de música contemporánea está ligada a una imagen muy negativa, a obras complejas, sin melodía, aburridas que a nadie le gusta escuchar. Para solucionar este problema, algunos compositores "relajan" sus propias voces para ser aceptados por el gran público, incorporándose al grupo de compositores que no tienen nada interesante que decir. Para oponerse a esto, otros compositores siguen escribiendo en lenguajes extremadamente complejos, sin considerar el camino que sigue la obra hasta llegar al acto del concierto. Cabe recordar que, el aprendizaje de gran parte de los músicos profesionales sigue las escuelas dedicadas casi exclusivamente a la música romántica, virtuosística y emotiva; la enseñanza de las técnicas y estéticas contemporáneas es aún reciente. Es decir, cuando al intérprete no le gusta lo que ve o lo que hace, rechaza las piezas o toca sin respetar las ideas del compositor. De esta forma, el concierto acaba perdiendo una parte considerable del público: la parte que, tal vez, sería invitada por los propios intérpretes.

En mi opinión, los compositores e intérpretes no solo deberían trabajar juntos en cuestiones básicas como cuáles son las posibilidades / limitaciones técnicas del grupo en particular, cuál sería la notación más eficiente, cómo debería sonar la pieza, sino también pensar en las estrategias de mediación de esa composición tanto para el público como para los músicos, con el fin de crear una conexión significativa para todos los involucrados.

El declive de la audiencia de música clásica en general es una preocupación en todas las instituciones dedicadas a la música sinfónica, ya sean independientes o ya establecidas. Llevar el público al teatro para asistir a un concierto de música sinfónica de una o dos horas de duración ha sido una preocupación constante. Al fin y al cabo, en tiempos de *Instagram*, dedicar una o dos horas a escuchar un concierto no es tan sencillo. En el caso de la música contemporánea, éste es un desafío aún mayor. Hace años, apostamos por difundir una pieza musical contemporánea en cada concierto, pero los conciertos se volvieron cada vez más vacíos. Para mantener el compromiso con la difusión de la nueva música, tuvimos que cambiar el formato de los conciertos, lo cual se logró mediante la realización de proyectos interdisciplinarios, con la inclusión de tecnología o danza y el *Encuentro de Música Contemporánea de OSU*. Este último, aún en experimentación, implica una sesión de grabación del ensayo general y un concierto mediado por el público, que implica conversaciones con los compositores y un guión, que tiene como objetivo mostrar rápidamente al público sonidos, efectos y materiales que ayuden a la escucha de la pieza. Según los testimonios que re-

cibimos, tanto a los oyentes informados como a los laicos les encantó la experiencia. Logramos, de manera muy informal, la apreciación tanto del público como de los músicos que pudieron contribuir a la presentación de una manera diferente.

¿Ha sido su condición de mujer un aspecto positivo o negativo a la hora de desarrollar sus diversas actividades en el mundo musical y específicamente dentro de la dirección orquestal?

Tuve algunos desencuentros para establecerme como directora en Brasil, no solo porque era mujer, pequeña y parecía mucho más joven de lo que era, sino porque me dediqué a la dirección de coro, al clave y a la interpretación histórica durante mucho tiempo y eso me segregó casi que exclusivamente en el mundo de la música antigua. Fue solo después de dirigir la ópera *Le nozze di Figaro*, también tocando el clavecín, atrayendo una gran audiencia a todas las performances, que los músicos comenzaron a ver lo que tenía para ofrecer y cómo mi liderazgo podría enriquecer la identidad de la orquesta. Luego, siguieron conciertos de música “mediada”, proyectos especiales de intervención en la ciudad, proyectos para incentivar reflexiones sobre el futuro de la música de concierto en el país. En fin, logré mostrar que lo que creía y hacía era significativo para nuestro trabajo artístico y para el desarrollo cultural de la sociedad.

Creo que ser mujer en una profesión que tiene una tradición masculina puede causar malestar e incluso desacuerdos por parte de algunos músicos, pero hoy estoy segura de que lo nuevo ya no es nuevo después de un tiempo y todo se vuelve más cómodo. Tengo corazón de compositora, necesito explorar, inventar, salir del patrón en mis actividades como directora. Precisamente esto, fue un gran desafío hacerlos ver como algo que suma a sus vidas y no al revés. Me enorgullece decir que la sala de ensayo de hoy es un ambiente mucho más relajado, que sirve para explorar juntos nuevos repertorios o nuevas formas de tocar el repertorio habitual.

En cuanto a la composición y a la dirección de orquesta: ¿cree usted que la mujer se expresa de forma diferente respecto al hombre en relación a la creación o a la visión sobre la obra a interpretar?

Hay características que reconocemos, a través de siglos de tradición, pertenecientes al universo femenino y otras al universo masculino. Luego está la forma en que se reciben y clasifican ciertas expresiones. Por ejemplo, si una directora presta mucha atención a los detalles durante los ensayos, esto puede verse como una falta de objetividad típicamente femenina, pero si un director hace esto, significa que conoce muy bien la obra. Si una mujer actúa con mucha dulzura en el podio, se la considera frágil, mientras que el hombre se considera generoso.

Desde el punto de vista de la interpretación y la creación, tengo la impresión de que el tiempo de la mujer, o mejor dicho, el tiempo femenino, es más vertical, por lo tanto más lento, que el de los hombres. No quiero decir que las mujeres tengan menos energía que los hombres, que sean más lentas, solo pienso que el tiempo natural femenino implica percepciones profundas de momentos y deta-

lles, ella se deja absorber en sinestesias, en mallas sonoras, objetos más cercanos de ella, etc.; mientras que los hombres vuelan más alto, de manera más horizontal, se preocupan por las estructuras, con temas más amplios, pero a menudo permanecen en lugares comunes o miran solo la superficie. Todavía esta es solo una percepción, sin juicios; sabemos que estas características pueden intercambiarse entre géneros.

Me gustaría saber su opinión sobre los foros dedicados exclusivamente a la creación de compositoras. ¿Qué piensa usted sobre la acción positiva en este campo? ¿Es favorable a establecer cuotas de presencia femenina en la programación habitual, entre los directores invitados, docentes, gestores o programadores en el marco de la financiación pública?

Es un tema algo delicado, obviamente deseo que desaparezca cualquier tipo de discriminación o segregación en relación al género. Es fundamental que estas diversidades convivan en el espacio artístico, para que las contradicciones puedan circular y alimentar novedades, saliendo del ámbito conocido. Sin embargo, el concepto de profesionalismo debe ser, ante todo, el principio fundamental. He interpretado piezas de compositoras que usaban mal la notación y también de compositores con el mismo problema. Ya invité a una directora que me preguntó si los músicos eran generosos porque no quería dirigir a músicos problemáticos. Y también teníamos un director que me llamaba todos los días para reportar problemas con esto o aquello, preguntándome qué debía hacer.

Creo que deberían existir cuotas para estudiantes, cuotas raciales o sociales, como las que existen aquí en la UNICAMP, cuotas que aumentan las oportunidades de desarrollo de ciertos grupos desfavorecidos. Pero no estoy segura de que las cuotas funcionen en el mundo profesional porque pueden terminar fomentando la devaluación de la figura de la mujer en lugar de fortalecerla. Deberían existir programas de incentivo y difusión de obras compuestas por mujeres, como los foros que promuevan la difusión de esta sección temática, como también son importantes los foros dedicados a la música de compositores brasileños, latinos o iberoamericanos, porque aún no son suficientemente conocidos en la corriente principal de la música de concierto. Sobre todo, necesitamos nuevos valores para seguir encendiendo la llama en el mundo de la música de concierto, para incluir la diversidad, para sorprender en lugar de permanecer dentro del universo ya conocido. Sin embargo, necesitamos valores que no eliminen los más válidos e importantes, pero que contribuyan a la combustión de los elementos.

¿Cómo hace para desarrollar simultáneamente actividades tan absorbentes como la dirección artística, la orquestal, musicóloga, gestora, etc. y aquellas de índole social inherentes a su profesión?

Intento mantener mi disciplina. Reservo horas del día para estudiar música y divido el año en períodos en los que me centro en una actividad en particular. La agenda de OSU es mi base, es mi trabajo fijo, por eso planeo la temporada teniendo en cuenta los eventos internos más exigentes (óperas, proyectos interdisciplinarios, simposios, u otros proyectos bajo mi coordinación) y mis invita-

ciones externas, de manera que puedo realizar cada una de estas actividades con un cierto aliento. Los proyectos de musicología, como las ediciones/revisiones de ópera barroca que se utilizaron para el *Festival della Valle d'Itria*, fueron producidas durante mis vacaciones, pero tuve que ser contratada con dos años de anticipación; proyectos como ese dependen de mi tiempo libre.

Con la reducción del ritmo de producción, que vino con la cancelación de conciertos durante la pandemia, tuve tiempo de escribir algunos artículos, en paralelo a la coordinación de los proyectos virtuales. Espero poder abrir más espacio para esta actividad cuando todo esté normalizado.

¿Cuáles son las contribuciones que usted considera más personales, genuinas y/u originales de su trabajo como directora, musicóloga y gestora? ¿Cuál es su búsqueda?

Veo a la orquesta sinfónica como una pequeña muestra de sociedad. Incentivo los diálogos, la búsqueda de lo nuevo, de nuevas perspectivas, de nuevas experiencias artísticas, y también incorajo a mirar a los que están fuera del escenario o de las salas de estudio. Creo que lo hago de manera genuina, no para comprar cariño, sino porque esto es importante para mí, porque quiero que estas transformaciones funcionen dentro de la orquesta y también en la sociedad. Trabajo mucho, pero invierto en esto con entusiasmo. Me gusta la idea de crear una nueva experiencia para las personas; esto es parte de toda mi trayectoria, es decir, vivir en otros países, asimilar otras culturas, buscar conocimientos en otras áreas, huir de interpretaciones que siguen las enseñanzas más estrictas. Musicología, investigación en gestión, comunicación, o interpretación musical, todo esto es parte de mi trabajo como directora, y viceversa, mi trabajo como directora contribuye a mi investigación. Me gusta trabajar en camaradería, pensar que busquemos expandir las experiencias de concierto, desproveer de elitismo, salir de la zona de confort, no entregarnos a lo que ya está aceptado. Por ejemplo, no pienso que sea interesante interpretar siempre *Pedro y Lobo* en los conciertos de familias, prefiero escribir una nueva historia, basada en obras del repertorio de conciertos. No está bien ni mal, solo es una nueva posibilidad, y eso es lo que garantiza el futuro de las artes en general, eso promueve la sustentabilidad de lo que hacemos, ¿estoy equivocada?

En absoluto. Creo que usted es un vivo ejemplo de cómo visibilizar el repertorio histórico, de recuperar el patrimonio heredado pero al mismo tiempo de cómo abrir nuevos cauces de renovación del repertorio estableciendo espacios de creación actual y de relación con el gran público. Por otra parte, quería plantear que llevamos viviendo casi un año en una situación de pandemia global por la COVID-19. Me gustaría que nos comentara cuál es su impresión respecto al mundo musical en general y, específicamente, en el ámbito de los conciertos presenciales, virtuales y la dirección de orquesta.

Lo que vemos de inmediato es un verdadero desastre para el mundo de la música; músicos que pierden sus puestos o no se les paga en instituciones “ancla” del panorama artístico, como el *Met Opera*, la cancelación de festivales internacio-

nales, pérdida de patrocinio por la crisis económica, etc. Sin embargo, si miramos a largo plazo, existe un misterio que solo podrá revelarse cuando la pandemia ya no forme parte de nuestras vidas.

Las orquestas se están reinventando para continuar con su trabajo, aunque las opciones son limitadas en el mundo virtual, al menos para lo que solíamos hacer. Naturalmente, la acústica y el ambiente del teatro producen la experiencia del concierto para el oyente. Escuchar conciertos en Internet es casi como escuchar un CD en casa, pero es lo que tenemos hoy, y es válido, incluso si la gente ve conciertos mientras cocina o lee noticias del periódico al mismo tiempo.

Durante mucho tiempo, ha existido una preocupación por la escasez y la disminución de la audiencia de música de concierto. Los datos continúan indicando que el público sigue estando mayoritariamente formado por personas de mayor edad, lo que genera intentos de dinamizar los programas e incluir a los más jóvenes. En este sentido, si bien la pandemia obligó al público a quedarse en casa, también obligó a los músicos a reinventarse para las retransmisiones digitales. Lo que estamos viviendo es un verdadero experimento sociocultural que puede traer buenas o peores consecuencias para la música de concierto. Parte del público acostumbrado a salir de casa para asistir a conciertos puede acomodarse con este nuevo formato, pero, por otro lado, personas que nunca se han interesado por la música de concierto y han tenido la oportunidad de conocerse desde sus casas, pueden haber despertado el interés por este repertorio y desear asistir a conciertos en directo tras la inauguración de los teatros.

Un punto positivo de la pandemia, en mi opinión, es la diversidad de productos que surgieron durante este período. Además de los conciertos en vivo con nuevos formatos de concierto, se produjeron numerosos vídeos, ya sea de forma casera o profesional, con entrevistas o material informativo con el fin de acercar al público laico a la música de concierto. Los vídeos de las series *Les instruments mode d'emploi* o *Faunothèque*, producidos por France Music, o nuestra serie *Secretos de Orquesta*, donde el músico cuenta dificultades o secretos para interpretar una determinada pieza orquestal, son algunas de estas iniciativas.

Todas estas ideas tienen como objetivo fortalecer la conexión con el público. Sin embargo, es necesario dejar claro que iniciativas como éstas, si bien complementan significativamente las actividades artísticas ofreciendo una alternativa de experimentos de transmisión y mediación en el mundo digital, nunca podrán reemplazar los siglos de tradición de los conciertos en vivo. La música en el concierto es el producto principal, es el producto cultural real, no los videos informativos.

Quisiera, para terminar, que me comentara algo de sus actuales proyectos.

Tenemos programada una temporada completa desde el año pasado que no ha sido llevada a cabo, solo estamos esperando a que vuelvan a funcionar las salas de conciertos. Tenía invitaciones para realizar conciertos con otras orquestas que fueron canceladas y no sé si se reanudarán los acuerdos. Mientras tanto,

Territorios para la conversación
Cecilia Pinero Gil

sigo investigando y buscando estrategias que contribuyan a enriquecer la experiencia de la audiencia en los conciertos y a incrementar el número de apreciadores, sin tener que recurrir exclusivamente a la música más accesible (popular, cine, etc.) para traer gente al teatro.

Para este año, estoy planeando dos simposios virtuales y una semana de talleres con los músicos de la orquesta y otros invitados. Uno de los simposios debería tratar sobre la actuación de las mujeres en la música hoy, especialmente en Brasil, para mostrar precisamente lo que les importa a estas profesionales, lo que es tan particular y rico en la identidad de la artista femenina, ya sea compositora, directora, productora o musicóloga. Y la otra será la segunda edición del *Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto*. Además, vamos a trabajar en la edición digital del libro del primer simposio, con algunos artículos míos y otros de casi treinta invitados.

La temporada virtual de la orquesta continuará con proyectos de video individuales y la serie Janelas Abertas OSU, dedicada a la difusión de obras del repertorio sinfónico brasileño actualmente compuesto. Especialmente este año, dedicaremos el primer semestre a las obras de compositoras brasileñas, con énfasis en las canciones para voz y orquesta de la compositora Dinorá de Carvalho (1905-1980), en celebración del 100 aniversario del Día Internacional de la Mujer.

Muchísimas gracias, Doctora Alireti, ha sido un verdadero placer.

Muchísimas gracias, Cecilia Piñero.